GRUNDLEGUNG DER ALLGEMEINEN KUNSTWISSENSCHAFT

VON

EMIL UTITZ

ZWEI BÄNDE. II. BAND
MIT ZWÖLF BILDTAFELN



VERLAG VON FERDINAND ENKE IN STUTTGART

1920

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

DEM ANDENKEN MEINER MUTTER

GEWIDMET

Vorwort.

Der Krieg und die durch ihn bedingten Verhältnisse haben das Erscheinen dieses Buches um mehr als drei Jahre verzögert. Meine Abhandlung »Das Schaffen des Künstlers« (1915) und mein Vortrag »Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks« (1917) gehören bereits dem Aufgabenkreis dieser Arbeit an. Eine Niederschrift, die so lange im Schreibtisch ruht, zwingt immer wieder zu nochmaliger Formung und zur Aussprache mit neu zuströmender Literatur. Ich wage zu hoffen, daß diese wiederholte Durchfeilung gerade das Grundsätzliche — auf das es mir in diesem Zusammenhange allein ankommt — schärfer und klarer hervortreten läßt, befreit von allem mehr oder minder zufälligen Rankenwerk. Ich zwang mich der Verlockung zu breit ausladender und reich instrumentierter Darstellung zu entsagen, um möglichst schlicht und rein das lineare Gefüge der Probleme zu zeichnen. Ich bitte darum dringend den Leser, mein Buch nicht als Nachschlagewerk verwenden zu wollen; er würde bloß eine Enttäuschung erleben. Jeder Abschnitt baut auf den vorhergehenden weiter und ist nur durch sie verständlich. Den Wert der Arbeit sollen nicht einzelne Beiträge zu kunstphilosophischen Fragen bestimmen, sondern deren einheitliche methodisch-systematische »Grundlegung«.

Eine angenehme Pflicht ist es mir, meinem Verleger herzlichst zu danken, weil er ungeachtet aller Schwierigkeiten das Erscheinen dieses Buches in vornehmer Friedensausstattung ermöglichte.

Marienbad, August 1920.

Emil Utitz.

Inhaltsübersicht.

Tafelverzeichnis.

Erstes Kapitel.

Das Kunstwerk.

§ 1.

Die Einheit der Kunst, der im ersten Band unsere Betrachtung galt, ist weit entfernt von Einförmigkeit. Wie es zum Wesen des Menschen gehört, in Wirklichkeit ein so oder so beschaffener zu sein, und seine Eigenart gerade darauf fußt, in der unendlichen Vielheit von Möglichkeiten einen ganz bestimmten Stellenwert einzunehmen, ist auch das Kunstwerk ein einziges, einmaliges. Aus seiner Einzigkeit und Einmaligkeit ergeben sich die Relationen zu Verwandten und Fremden. Diese Relationen dürfen nicht als Annäherungen an das »Wesen der Kunst« aufgefaßt werden, so daß jedem Werk sein fester Platz durch das Entfernungsmaß zukäme. Eine Pyramide von Kunstwerken, deren Gipfel das reinste, das am meisten Kunst-seiende krönt, ist nicht etwa ein Ideal, sondern ein in sich unmögliches, weil widerspruchsvolles Gebilde. Können wir — um den eben angeführten Vergleich wieder aufzunehmen — entscheiden, ob Goethe oder Franz von Assisi, Beethoven oder Bismarck, Sokrates oder Kant dem »Wesen Mensch« näher stehen? Sie sind bestimmte Prägungen des Menschseins, und wir dürfen sicherlich behaupten, daß in ihnen das »Wesen Mensch« sich mehr erfüllt als etwa in einem Idioten, der nicht reden kann und lediglich tierische Funktionen ausübt. Aber jene nun untereinander in eine gerade Linie zu gruppieren, scheint nicht nur tatsächlich ausgeschlossen, sondern sachlich absurd. Die Frage hat ja auch keinen Sinn, ob das gleichseitige oder rechtwinkelige

Dreieck mehr dem Wesen des Dreiecks entsprechen. Man vermag nur von Werken, die Grenzgebiete der Kunst streifen, zu sagen, daß sie sich von ihrem Wesen entfernen. Echten Kunstwerken gegenüber wäre eine derartige Betrachtung unfruchtbar, die lediglich vorzügliche Dienste bei der Gewinnung und Feststellung des Materials leistet. Bei kritischer Prüfung bedarf es darum auch der Einsicht, daß es etwas anderes ist, einem Gegenstand nach irgend einer Richtung hin das Kunstsein abzuerkennen, und das Kunstsein zwar zuzugeben, aber in seiner Bedeutung zu bemängeln. Für uns handelt es sich jedoch hier um folgende Aufgabe: so wie die Dreiecke nach Winkelgröße und Seitenlänge notwendig sich differenzieren, und zu einem bestimmten Dreieck eine bestimmte Winkelgröße und Seitenlänge gehören, muß die Frage hinsichtlich der Kunst aufgeworfen werden: welches sind die Bedingungen ihrer Gegenständlichkeit, und wie ist die Variabilität dieser Bedingungen, durch deren eigenartiges Zusammenspiel jene Mannigfaltigkeit der Kunstwerke notwendiges Ereignis wird?

Die Frage nach der Gegenständlichkeit des Kunstwerks erscheint aber vielen als sekundäres Problem: kennen wir die Strukturbeschaffenheit des künstlerischen Genießens, so sind wir auch in der Lage anzugeben, von welchen Bedingungen es abhängt. Diese sind aber nur zum Teil objektiver Art. Die vorzüglichsten Kunstwerke helfen nichts, wenn ich sie unkünstlerisch ansehe; und anderseits gewinnt die ästhetische Einstellung auch ihre Erfüllung, ohne daß Kunstwerke vorliegen. Ich kann Landschaften, Straßenszenen, ernste und heitere Lebenslagen ästhetisch oder »künstlerisch« aufnehmen. Es hängt danach nicht allein vom Gegenstande ab, ob er als Kunstwerk mir entgegentritt, und wie weit ich ihn künstlerisch erfasse, sondern ebenso von meinen subjektiven Anlagen. Ich vermag vielleicht nur zu sagen, daß der eine Gegenstand ein künstlerisches Genießen nahebringt oder begünstigt, der andere erschwert oder hemmt. Dieser Annahme zufolge dürfen wir dann von einem Kunstwerke sprechen, wenn das betreffende Gebilde auf künstlerisches Genießen

angelegt erscheint, gleichsam den adäquaten Reiz zur Auslösung dieser Reaktion liefert. Das Gebilde wird verständlich im Hinblick auf jene Reaktion: sie ist der erzeugende Grund. Fragen wir etwa: warum sind in diesem Gedichte die Worte gerade so gewählt? erhalten wir möglicherweise den Bescheid: weil ihre Anschaulichkeit stark auf das Gefühl wirkt; oder warum ist die Bronze dieser Statue gerade so bearbeitet? weil das Spiel der Lichter und Schatten ergötzt.

Das ist alles ebenso richtig, wie erschreckend einseitig, falls man tatsächlich in dieser Forschungsrichtung allein beharren will. Eine einfache und selbstverständliche Erwägung vermag hiervon zu überzeugen: daß etwa die Worte gerade so gewählt sind — um an die früheren Beispiele anzuknüpfen —, hängt doch gewiß nicht nur von den Forderungen des Genießens ab, sondern auch vom Wesen der Sprache. Nicht alles Beliebige kann ich mit den Worten anfangen, will ich nicht ins absurd Sinnlose hineingeraten, sondern bloß das, was ihrer Eigenart gemäß ist. Daß die Worte Zeichen für Bedeutungen darstellen, wobei Zeichen und Bedeutung im allgemeinen durch kein Band innerer Verwandtschaft verknüpft sind, daß sie eine bestimmte Syntax zulassen, verschiedene Mittel zur Veranschaulichung und Gefühlsverstärkung der Rede, eine Rhythmik und Melodie der Sprache, das wird durch ihr Wesen ermöglicht, das ist etwas Gegebenes, das der Kunstgenuß nicht ohne weiteres erzeugt, sondern dessen er sich für seine Zwecke zu bedienen vermag. Und ebenso ist kein Kunstgenuß in der Lage mir verständlich zu machen, warum der Künstler der Bronze andere Wirkungen entlocken kann als dem Marmor. Dazu bedarf es der Einsicht in das Wesen der Bronze und des Marmors. Oder anders ausgedrückt: der Gegenstand, den wir als Kunstwerk bezeichnen, kann nach seiner Gestaltung nicht allein aus den Erfordernissen des Kunstgenusses begriffen werden, sondern es gehören noch andere Voraussetzungen dazu, von denen wir — vorläufig und flüchtig — eine einzige namhaft machten, nämlich das Material. Und noch auf eine andere

können wir gleich hinweisen, bevor wir in eine systematische Betrachtung eintreten: die Stimmung, die einem Landschaftsbilde entströmt, baut sich auf in einer bestimmten Organisation der Farben, die ihre Qualität, ihre Raumverteilung anordnet und ebenso ihre inhaltliche Bedeutung. Stoff, Komposition usw. sind da wegen jenes Darstellungswertes und werden durch ihn verständlich. Frage ich wieder: warum stehen so die Farben zueinander, oder warum ragt da links ein mächtiger Baumstumpf auf; so muß mich die Antwort keineswegs befriedigen: weil diese Anlage dem künstlerischen Genuß dient. Dazu wären unzählige andere Anlagen in gleicher Weise auch berufen. Sondern die einzigartige Gestaltung im Kunstwerk scheint in diesem Falle erzeugt durch den Darstellungswert, dadurch daß gerade dieser und kein anderer Kunstsein erringt. Selbstverständlich soll mein Genuß an ihm zehren, aber die Gegenständlichkeit des Kunstwerks erschließt sich mir erst, wenn ich nicht nur auf die Bedingungen des Kunstgenusses achte, sondern ebenso auf die des Materials und des Darstellungswertes.

Damit ist in keiner Weise der Kreis der Bedingungen geschlossen; wir haben im Gegenteil lediglich beispielsweise und systemlos einzelne herausgegriffen. Aber diese schlichten Erwägungen öffnen den Blick für die eigentümliche Problematik: an welche Voraussetzungen ist das Sein des Kunstwerks gebunden? zersägen wir nicht das Kunstwerk in Teile, wenn wir eine Mehrheit von Faktoren annehmen? Wie ist ihr Zusammenhang? wie gelangen wir ferner dazu, sie systematisch zu erzeugen und nicht empirisch zusammenzuklauben? und welche Bedeutung hat ein derartiges Vorgehen für die Philosophie der Kunst?

§ 2.

Unsere Kunstbestimmung[1]) lautet: Kunst ist Gestaltung auf ein Gefühlserleben, derart daß der Sinn der Gestaltung im Gefühlserleben sich erschließt. Wo also eine Gestaltung

[1]) Vgl. den ersten Band dieser Arbeit!

vorliegt, der jene Eignung mit Recht zukommt, stehen wir vor einem Kunstwerk. Auch wer die Beziehung auf das Gefühlserleben zur Charakteristik der Kunst ablehnt, gibt doch zu, daß alle Kunst eine besondere Art von Gestaltung ist, die sich in einem bestimmten Erleben auswirkt, und zwar in einem durch die Gestaltung geforderten Erleben. Nur dies ist letzthin echter Kunstgenuß als angemessene Aufnahme eines Kunstwerks. Andere Erlebensweisen, so bedeutungsvoll sie auch sein mögen, kommen für uns nicht in Frage. Das Erleben steht in idealer Korrelation zur Gestaltung; und die Gestaltung ist als Kunstgestaltung eine solche besonderer Art.

Fragen wir nach den gegenständlichen Voraussetzungen dieser Gestaltung, müssen wir dabei jeden Gedanken an die Genesis des Kunstwerkes verdrängen. Wir wollen nicht erkunden, wie tatsächlich ein Kunstwerk entsteht, sondern was Kunstsein überhaupt möglich macht. Die gesamten genetischen Untersuchungen kranken ohnehin meist daran, daß man nach Ursachen für etwas forscht, dessen Wesen man nur ungefähr kennt. Weiß man aber, was Kunstsein bedeutet, dann kann sinngemäß die Frage gestellt werden, was dazu gehört, Kunst zu schaffen: eben jene unverlierbaren Eigenschaften alles Künstlertums, die bei der ganzen tatsächlichen Variationsfülle, bei weitestgehender differentieller Typengliederung die notwendige Struktur bilden. Das ist die kunstphilosophische Frage nach dem Schaffen des Künstlers, erzeugt aus dem Systemgedanken. Auch sie meinen wir hier nicht! Sie setzt das Kunstwerk voraus.

Weitere Fragen müssen wir noch abspalten, um unser Problem rein herauszutreiben. Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert. Wir fragen nicht: was macht ein gutes Kunstwerk möglich, sondern was macht Kunstsein möglich. An einem einfachen Beispiel darf ich wohl verdeutlichen, was ich meine: die spezifischen Wertausprägungen des Menschentums können sich nur innerhalb der Menschheit finden; das Menschsein ist die Grundlage, auf der jene Werte und Wertschichtungen sich aufbauen. Wohl bedeutet bis-

weilen die Bezeichnung »Mensch« schon eine Auszeichnung, indem das Absprechen des Menschseins, etwa durch einen Tiernamen, eine Beschimpfung darstellt. Auch kann Mensch im Sinne eines letzten Ziels verstanden werden, dem wir entgegenstreben sollen, ohne es je voll zu erreichen. Diese Bedeutungen müssen wir für unsere Zwecke ausschalten: spreche ich einem Individuum das Menschsein ab, so heißt das nur, daß ich es für einen minderwertigen Menschen halte, nicht aber, daß ich es überhaupt nicht als Mensch ansehe. Es wäre ja Wahnwitz, einen Hund deswegen beschimpfen zu wollen, weil er kein Mensch ist. Und fasse ich Mensch im Sinne jenes letzten Zielideals, will ich gewiß nicht behaupten, daß es noch keine Menschen gibt, sondern daß diese jene höchsten Wertausprägungen noch nicht erreicht haben. Dieser schlichte und selbstverständliche Sachverhalt wird sonderbarerweise von den meisten Kunstphilosophen und Kunstschriftstellern schlechthin übersehen. Es ist etwas ganz anderes zu prüfen, ob ein bestimmtes Gebilde ein Kunstwerk ist, und ob es ein gutes oder mittelmäßiges Kunstwerk ist[1]). Etwas, das gar kein Kunstwerk ist, kann natürlich weder ein gutes noch ein schlechtes Kunstwerk sein; hier versagen alle künstlerischen Wertmaßstäbe. Erst auf der Grundlage des Kunstseins bauen sich die eigentlichen Kunstwerte auf. Man muß darum im Einzelfall sich völlig klar darüber werden, ob man etwa rügt, daß nach irgend einer Richtung hin das Kunstsein nicht erfüllt ist, oder daß eine allzu niedrige Kunsthöhe vorliegt. Die meisten Normen, die jemals mit Glück, oder viel häufiger mit Unglück aufgestellt wurden, beziehen sich auf das Kunstsein, nicht auf den Kunstwert. Um ein ganz grobes Beispiel anzuführen, so ist natürlich gar nichts über ein Kunstwerk ausgesagt mit der Angabe, es offenbare Einheit in der Mannigfaltigkeit. Es wäre ja überhaupt kein Kunstwerk, wenn es jene Eigenschaft

[1]) Vgl. Georg Simmel, Lebensanschauung, 1918, S. 76; s. meinen Nachruf »Georg Simmel und die Philosophie der Kunst« in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIV, 1 (1919).

nicht besäße. Es würde gleichsam schon bei der Aufnahmsprüfung ins Kunstreich durchfallen. Will man etwas über den Wert erfahren, muß man z. B. darauf achten, was mit jener Einheit in der Mannigfaltigkeit in dem Sonderfall erreicht wird. Aber das ganze Wertproblem müssen wir hier aus dem Spiele lassen, es würde lediglich unsere Frage verwirren und trüben, was Kunstsein möglich macht. Ist dies erkannt, erfüllt sich erst das Problem mit Sinn, welche Werte in jenes Sein eingehen können, welche Werte es zu gebären vermag. Gewiß bedeutet es eine Art Auszeichnung, wenn wir etwas als Kunstwerk bezeichnen, aber doch nicht anders, als wenn wir ein Gebilde als wissenschaftliches Werk ansehen, wobei es ein sehr bescheidenes, aber auch ein ungemein bedeutungsvolles Erzeugnis sein kann. Vielleicht dünkt unsere Anschauung manchen annehmbarer, wenn wir sagen: auf dem Grundwerte der Kunst entfalten sich die eigentlichen Kunstwerte, während jener als solcher allen gemeinsam ist, ähnlich wie der Mystiker Laus und Wanze brüderlich begrüßt, weil auch sie noch teilhaben am Werte des Lebens. Aber dieser allem Lebenden gemeinsame Wert ist doch natürlich etwas ganz anderes als die Wertsystematik des Lebens. Hat man dies jedoch eingesehen — auf die terminologische Einkleidung kommt es mir gar nicht an —, dann muß man auch in aller Schärfe trennen das Problem nach dem Sein der Kunst von dem nach ihren Werten.

Schwieriger ist es vielleicht, das Problem des Stils grundsätzlich abzulösen von dem der künstlerischen Gegenständlichkeit. Die unerläßlichen Voraussetzungen des Kunstseins und die ihrer Variabilität entspringenden Kunstarten stellen Möglichkeiten dar, die grundsätzlich von zeitlichen und örtlichen Umständen unabhängig sind. Diesen trägt dann wieder die Stilgliederung Rechnung. Ein bestimmter Stil kann z. B. malerisch sein, aber das Malerische selbst ist nicht wieder ein Stil. Ein bestimmter Stil kann naturalistisch sein, aber der Naturalismus ist kein Stil. Wir werden niemals die fraglichen Sachverhalte einer dunkeln Verschwommenheit ent-

reißen, wenn wir mit vieldeutigen Begriffen arbeiten, die immer wieder zu Verwechslungen und Verschiebungen einladen. Trennt man nicht klar grundsätzliche Kunsttypen von Stilarten, dann ist es genau so, als ob man einmal den Begriff »Staatsmann« der Renaissance entnimmt und das andere Mal der Renaissance den Begriff »romanischer Kunstgeist« unterlegt. Es ist eine genetische Frage, wann in der Entwicklung der Menschheit eigentliche Staatsmänner auftauchen, und welche Zeiten die volle Ausprägung dieses Menschheitstypus begünstigen; aber an sich ist dieser Begriff selbstverständlich an keine Zeit, an keinen Ort und an kein Volk gebunden. Ein der Renaissance geistesverwandtes Kunstschaffen kann zu verschiedenen Zeiten auftreten, und doch ist die Renaissance ein auf eine ganz bestimmte Zeit abgesteckter Begriff. Es ist Unfug, ihn so zu entleeren und zu zerdehnen, daß ihm sein berechtigter und anders nicht faßbarer Inhalt verloren geht, dafür aber andere Inhalte in ihn hineinzupressen, die unter völlig verschiedener Fixierung zu gewinnen sind[1]). Wenn ein Mensch deswegen, weil es im Mittelalter religiöse Mystiker gab, nun von einem heimlichen Mittelalter in unserer Zeit sprechen würde, weil auch sie religiöse Mystiker aufweist, so könnten wir darin lediglich eine geistreichelnde Ausdrucksweise erblicken, ohne ihr aber irgendwelchen wissenschaftlichen Erklärungswert beizulegen. Wir forderten gewiß den Nachweis, warum religiöse Mystik da und dort auftaucht, und warum dieser an sich zeitlose Begriff hier diese und dort jene zeitliche Verwirklichung gewinnt. Diese einfachsten Sicherungen werden aber immer wieder von der Kunstwissenschaft vernachlässigt, vielleicht weil sie gerade wegen ihrer aschenbrödelhaften Unscheinbarkeit vergessen werden.

Trotzdem wäre diese ständig sich erneuernde Verwirrung nicht möglich, wenn nicht ungeachtet aller Unterschiedlichkeit doch eine gewisse Vermischung naheläge. Kein ver-

[1]) Vgl. dazu Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst; Leipzig und Berlin 1914, S. 20 f., und Konrad Burdach, Deutsche Renaissance, 2. Aufl., 1918.



nünftiger Mensch wird die Star heißende Augenkrankheit und den gleichnamigen Vogel irgendwie durcheinanderbringen; aber dem breiteren Publikum bereitet es schon Schwierigkeiten, den Walfisch den Säugetieren zuzuzählen, weil sein ganzes Aussehen den Fischcharakter trägt. Und viel hartnäckiger und gefährlicher wird auf abstraktem Gebiet eine Vieldeutigkeit, wenn einmal ein bequemes Wort vorhanden ist, das sich gummibandartig leicht ausdehnen und zusammenpressen läßt[1]. Das Wort »Vorstellung« ist noch immerhin davor geschützt, ins Unendliche zu zerfließen, weil irgendwie das dunkle Wissen um die Bedeutung mitschwingt, daß etwas vor mich gestellt wird; es gehört also schon eine gewisse rohe Vergewaltigung dazu, dieses Wort auch auf die nicht gegenständliche Seite des Bewußtseins zu beziehen. Aber das Wort »Gefühl« z. B. begünstigt geradezu eine unbestimmt weite Anwendung, weil ohne gründlichere Analyse alles, worin Ichbeteiligung liegt, so bezeichnet werden kann.

Ähnlich steht es auch um das Wort »Stil«. »Das Wort Stil ist erst im Laufe der Zeit, vor allem in den letzten Jahrhunderten mit dem reichen Inhalte befrachtet worden, den es jetzt trägt. Es stammt von dem lateinischen stilus (griechisch στύλος) ab und bedeutet ursprünglich Griffel; dann erweiterte sich der Begriff zur Bezeichnung des mit dem Griffel Geschriebenen, endlich zur Bezeichnung der Schreibart. Mit dem Worte Stil deutete man also zu der Zeit, als seine ästhetische Bedeutung zur Geltung gelangt war, zunächst nur auf die künstlerische Darstellung der geschriebenen Rede hin; man war noch weit davon entfernt, den Begriff, wie es uns jetzt geläufig ist, auch auf die anderen künstlerischen Betätigungen des Menschengeistes zu übertragen«[2]. Der Siegeszug des Wortes, das sich immer weitere Gebiete unterwarf, konnte erst beginnen, nachdem mit dem Zeichen — wenn auch noch

---

[1]) Es ist das Verdienst meines verstorbenen Lehrers Anton Marty die methodischen Gefahren der verschiedensten äquivoken Sprachformen klar aufgedeckt zu haben. Vgl. seine gesammelten Schriften, 1916 ff.

[2]) Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, II, 1911, S. 2.

so verschwommen — die Bedeutung »typische Formbestimmtheit« verknüpft wurde. Und diese Verknüpfung wächst aus der Bedeutungsgeschichte deutlich hervor. Alle Bemühungen, den Bedeutungsumfang einzudämmen, mußten an der Tatsache scheitern, daß hier ein Wort geprägt war, mit dem man sehr bequem jede typische Formbestimmtheit bezeichnen konnte[1]). »Spricht man von Stil« — sagt Volkelt[2]) mit Recht — »so hat man immer vor Augen einerseits eine Vielheit von Fällen, von Gliedern, überhaupt von individuellen Erscheinungen und andererseits ein in ihnen sich gleichbleibendes Formgepräge . . . Mit anderen Worten: Stil ist ein einheitliches Gepräge, Einheit der Gestaltung in der Vielheit der individuellen Gestaltungsunterschiede«. Auch in seiner äußersten Verengung bedeutet Stil — wenn etwa vom Stil der Hebbelschen Judith im Gegensatz zu dem der Agnes Bernauer gesprochen wird — »immer noch eine typische, für eine Vielheit von Fällen geltende Formbestimmtheit. Die Vielheit der Fälle besteht hier in den vielen Gliedern des Kunstwerks«. Nun ist gar nicht zu bezweifeln, daß auch sämtliche prinzipielle Kunstmöglichkeiten, alle Kunstarten typische Formbestimmtheiten, Gestaltungsweisen bedeuten. Da aber überhaupt jedes Kunstproblem ein Gestaltungsproblem ist oder mit einem solchen derart zusammenhängt, daß dieser Zusammenhang niemals zerrissen werden kann, liegt es nahe, die gesamte allgemeine Kunstwissenschaft als Stilistik zu behandeln, d. h. lediglich von Unterschieden des Stils zu reden. Unserer Überzeugung nach führt eine derartige Auffassung zwingend zu einer Verflüchtigung der wichtigsten Besonderheiten und spiegelt darum alle Erscheinungen in falscher Verzerrung. Denn wenigstens ist doch die Frage gestattet, ob alle typischen Formbestimmtheiten im gleichen Sinne gedeutet werden dürfen, oder ob da gleichsam verschiedene Schichtungen ineinandergreifen. Da scheint es mir unumgänglich, zunächst

[1]) Über verschiedene Bedeutungen des Stilbegriffes vgl. meinen Vortrag »Was ist Stil?« 1911.

[2]) Johannes Volkelt, System der Ästhetik, III, 1914, S. 295 u. 303.

einmal das prinzipiell Geltende von dem zeitlich und örtlich Geltenden zu trennen. Es ist ja dies ein Verfahren, dessen durchgreifende Bedeutung sich in allen Wissenschaften bewährt hat, die überhaupt seine Anwendung zulassen. Gewiß, die jüngste Forschung hat auch diesen Weg bereits beschritten, aber methodische Sauberkeit scheint mir noch nicht erreicht.

Stil stellt demnach — unserer Anschauung zufolge — eine typische Formbestimmtheit dar; und wir fixieren den Stil des einzelnen Werkes, indem wir es den Stilreihen eingliedern, innerhalb derer ihm ein bestimmter Platz gebührt. Der verschiedene Rollenwert in den einzelnen Reihen führt zu der eindeutigen raum-zeitlichen Attribuierung des Kunstwerks. Es erhält einen festen Punkt im Rahmen der Kunstentwicklung. Solange es schwankt, ist seine stilistische Einordnung noch nicht völlig geglückt. Der Unterschied zu unserem Problem scheint völlig deutlich. Denn Stil stellt zwar eine typische Formbestimmtheit dar, deren Geltung aber ist zeitlich oder räumlich beschränkt. Und diese Beschränkung ist nicht eine empirisch zufällige, bloß tatsächliche, sondern bedingt durch das Wesen des Stils.

Der Stil Dürers ist nur dann richtig gesehen, wenn er das Werk Dürers deckt und nicht etwa so verbreitet wird, daß die ganze deutsche Renaissance in ihm sich birgt. Und die Renaissance als ein von einer zeitlich bestimmten Lebensgestaltung und von einer zeitlich bestimmten Lebenseinstellung abhängiges Formsystem kann nicht zu anderen Zeiten sich finden. Wir sprechen hier aber nicht von dem räumlichzeitlichen Stellenwert, also von der entwicklungsgeschichtlichen Stellung, sondern von der in der Systematik der Kunst. Die systematische Gegenständlichkeit des Kunstwerks ist unser Problem. Dazu müssen wir uns solcher Leitbegriffe bedienen, die nicht ihr Gepräge empfangen von historischen Individualitäten. Und auch so weit hat man die Stilbegriffe gespannt, oft ohne gewahr zu werden, daß sie da auf einmal einen anderen Sinn erhalten. Es ist doch etwas ganz anderes, wenn ich von Naturalismus und Idealismus rede als wesenhaften

Möglichkeiten der Kunst, die an keine Zeit und an keinen Ort grundsätzlich gebunden sind, und von einem bestimmten naturalistischen oder idealistischen Stil. Ein bestimmter Stil kann naturalistisch sein, und es ist zu erklären, warum er naturalistisch ist; aber der Naturalismus selbst ist kein Stil. Wollen wir ihn begreiflich machen, so müssen wir hinweisen auf die Systematik der Kunst, innerhalb derer er eine wesenhafte Möglichkeit darstellt. Warum der Naturalismus zu verschiedenen Zeiten, bei verschiedenen Völkern und bei verschiedenen Individuen auftaucht, dies zu deuten ist Aufgabe der Stilkunde, die uns ja nicht nur in Stand setzen soll, Kunstwerke zeitlich zu attribuieren, sondern auch für ihr Verfahren die Rechtfertigung zu erbringen hat. Warum es aber überhaupt Naturalismus in der Kunst gibt, also diese bestimmte Form der künstlerischen Gegenständlichkeit, darüber kann kein Stilbegriff belehren, sondern lediglich die Einsicht in die Systematik der Kunst.

Warum gibt es aber eine Vielheit von Künsten, etwa Wortkunst, Malerei, Plastik usw.? warum Lyrik und Epik, Statue und Relief? Gewiß kann man erwidern: weil aus dem und dem Anlaß es zu jenen Gestaltungen kam, diese Anerkennung fanden und darum weiter gepflegt wurden. Aber darum erfasse ich noch nicht den Rechtsgrund, dem jene Vielheit entquillt, der sie ermöglicht. So stoßen wir von verschiedenen Seiten her immer wieder auf unser — meist so stiefmütterlich behandeltes — Problem, das sich nicht auflösen läßt in die Fragen nach Künstler, Wert oder Stil. Im Gegenteil: all diese Fragen gewinnen erst ihren Sinn, wenn sie ausstrahlen von dem gesicherten Kunstsein. Nach erfolgter Klärung der künstlerischen Gegenständlichkeit sind wir berechtigt zu fragen: was gehört dazu, Kunst zu schaffen; welche Werte gehen in die Kunst ein; welche Faktoren bestimmen ihre Entwicklung. Aber wir langen in die Luft, stehen wir nicht auf dem festen Boden der Einsicht, was Kunst ist, und was die Gegenständlichkeit des Kunstwerks erzeugt.

§ 3.

Aus dem Wesen der Kunst folgt vorerst lediglich die Vielheit der Kunstwerke. Mehr unmittelbar aus diesem Wesen herauspressen zu wollen, wäre vergebliches und lächerliches Mühen. Kunst ist eben etwas ganz anderes als z. B. das Schachspiel. Das Brett hat 64 Felder, jeder der Kämpfer verfügt über 16 Figuren, von denen jeder eine bestimmte Zugregel zukommt. Theoretisch gesprochen kann es also nur eine — zwar überaus hohe, aber doch — endlich begrenzte Zahl von Schachpartien geben. Das Ende des Schachspiels wäre erreicht, wenn einer tatsächlich alle Partien auswendig wüßte; sein Spiel wäre dann reine Gedächtnisübung. Der Einzelfall würde alle Bedeutung einbüßen und wäre keineswegs mehr ein Geisteskampf zweier gerade in diesen Formen sich auslebender Kräfte. Scheidet man ferner aus der Zahl der überhaupt möglichen Partien die fehlerhaften aus, in denen der Spielausfall durch Versehen des einen oder beider Gegner bedingt ist, und berücksichtigt man lediglich die völlig korrekt durchgeführten — es werden dies wahrscheinlich lauter Remispartien sein —, dann haben wir das Schach als angewandte Mathematik, frei vom »Irrationalismus« des Lebens, das sich in kühnem, blitzartigen Angriff, in der überraschenden Überrumpelung des Feindes, in weiser Voraussicht oder ängstlicher Verteidigung usw. kundtut. Dann wäre hier alles a priori einsichtig aus dem Wesen des Schachspiels. Diese in der Sache begründete Möglichkeit kann jedenfalls nicht geleugnet werden, wenn auch an ihrer praktischen Durchführbarkeit mit Recht gezweifelt werden muß. Aber tatsächlich ist ja das Schach in den Händen seiner Meister immer mehr daran, aus einem »Spiel« sich zu einer apriorischen Wissenschaft umzugestalten. Das erscheint lediglich darum möglich, weil alle »Lebenseinflüsse« für das Schachspiel seinem Wesen nach ganz äußerliche Zutaten sind. Es ist psychologisch interessant, daß der eine so und der andere so spielt, daß diese Entdeckung gerade in diesem Augenblick gemacht wird, aber das

sind bloß Wege zum Wesen des Schachs; nicht dieses selbst. Nur seine »Logik« kommt sachlich in Frage; und diese — ich will dies durchaus nicht von aller Logik behaupten, um keine an dieser Stelle unnötigen Streitfragen zu entfesseln — kennt weder eine Zeitlichkeit noch Einflüsse psychischer Faktoren. Wie leicht ersichtlich steht es aber wesentlich anders um die Kunst. Ist sie Gestaltung auf ein Gefühlserleben derart, daß der Sinn ihrer Gestaltung im Gefühlserleben sich erschließt, so umfaßt diese Bestimmung die notwendige Abhängigkeit von verschiedenen Faktoren, deren Wesensart aus der Prinzipalauffassung der Kunst allein nicht zu errechnen ist. Wie sollte denn aus dem Wesen der Kunst heraus entschieden werden können, daß es Wort, Farbe, Ton, Bronze usw. als Gestaltungsmittel gibt und welche Eigentümlichkeiten sie aufweisen, oder daß dem menschlichen Gefühlsleben gerade diese oder jene Beschaffenheiten zukommen. Sicher ist es in gleicher Weise unmöglich, aus dem Wesen des Schachspiels heraus zu erkennen, daß durch die psychologischen Eigentümlichkeiten der Spieler diese oder jene Partien sich ergeben und ein bestimmter Entwicklungszug statthat. Aber auch ohne diese Psychologie des Schachspiels — wenn ich mich so ausdrücken darf — ist jede richtige Schachpartie rein logisch völlig einsichtig. Wo ich jene Faktoren zur Hilfe heranziehen muß, um einen sonst unverständlichen Zug zu deuten, liegt ein Fehler vor. Aber die Verflechtung verschiedener Faktoren zur Einheit des Werkes (z. B. Material, Darstellungsweise, Darstellungswert usw.) ist nicht etwa ein Fehler, der eliminiert werden müßte, sondern notwendig. Üben wir hier ein Abzugsverfahren, dann bleibt nicht vielleicht die reine Kunst übrig, sondern irgendeine kalte und unfruchtbare Abstraktion, mit der sich schlechterdings nicht arbeiten läßt.

Die Gestaltung, welche die Kunst darstellt, kann sich unmöglich in einem Nichts vollziehen; sie bedarf notwendig eines Materials, an das sie herantritt und aus dem sie hervorwächst. Gewiß, es gibt Gestaltungen, die ihr Material selbst erzeugen, aber darum handelt es sich hier nicht, wo jedes

einzelne Kunstwerk eine Realität behauptet, die nur verstiegene Spekulation aussichtslos zu verflüchtigen unternimmt. Daß es nun Farben, Töne, Worte usw. gibt, kann dem Wesen der Kunst nicht angesehen werden. Das Sein dieser und vieler anderer Materialien ist einfach eine Tatsache, die wir so konstatieren müssen wie jede andere empirische Tatsache. Aber uns interessieren hier nicht diese Materialien in sich, sondern im Hinblick auf die Kunstgestaltung. Welche Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung liegen in Wort, Ton, Farbe, Marmor usw. begründet? welche sachlichen Unterschiede und Verwandtschaften künstlerischer Art? Ohne Material ist jede Kunstgestaltung unmöglich, und darum bildet das Material eine unerläßliche — apriorische — Bedingung des Kunstseins. Zugleich gewinnen wir hiermit ein elementares Gliederungsprinzip der Kunst in verschiedene Arten oder Typen. Daß und in welcher Form diese Gliederung möglich ist, folgt aber nicht aus dem Wesen der Kunst: es könnte ja vielleicht nur ein einziges Material geben. Welche und wie viel Materialien vorhanden sind, darüber entscheidet allein die Erfahrung. Das Materialprinzip ist gleichsam der Hebel, mit dessen Ansatz die Prüfung erfolgt. Und die künstlerische Eigenart der einzelnen Materialien wird nur geklärt, indem wir ihre Beschaffenheit durchleuchten mit dem Wesen der Kunst. Wir haben demnach erstens: Kunstarten nach dem Materialprinzip: z. B. Wortkunst, Farbenkunst, Linienkunst, Bronzekunst, Tonkunst usw.

Wir wollen zunächst das gesamte Problem der künstlerischen Gegenständlichkeit und der ihr entspringenden Gliederungen aufrollen, bevor wir die einzelnen Prinzipien und Gliederungen näher erläutern und unser Vorgehen gegen mögliche Einwände rechtfertigen. Ist Kunst eine Gestaltung auf Gefühlserleben hin, ist sie notwendig abhängig vom Gefühlsleben; und da dieses isoliert nicht vorkommt, von der gesamten Psyche. Diese Psyche betrachten wir — ähnlich wie vorhin das Material — nicht in sich, sondern als kunstgenießende. Die Struktur des Kunstwerks muß so be-

schaffen sein, daß es »genossen« werden kann. Was aber »genießen« ist, und von welchen Bedingungen es abhängt, das kann wieder nicht aus dem Wesen der Kunst vorgeschrieben werden. Welche prinzipiellen Möglichkeiten ergeben sich da? Der vorstellungsmäßig Genießende und der dem Genuß völlig Hingegebene — der »Zuschauer« und der »Mitspieler«, wie Richard Müller-Freienfels[1]) sagt — scheiden sich hier; ferner der schlichte Genuß, der an dem dargebotenen Gegenstand sich entzündet, und der betont artistische, der durch den Gegenstand immer auf den Künstler blickt. Auch dabei handelt es sich um Typen, die an sich weder zeitlich noch örtlich beschränkt sind, wenn sie auch für gewisse zeitliche und örtliche Verhältnisse besonders charakteristisch sein mögen. Wir meinen mit der Namhaftmachung dieser Typen — von denen wir beispielsweise nur zwei erwähnt haben — natürlich nicht Kunstverhaltungsweisen, wie sie sich beliebig mit oder ohne Erfolg an jedem Kunstwerk betätigen können. Daß dies stattfindet — dieses selbstverständliche Aufnehmen gemäß seines eigenen Typs — entzieht sich jedem Streit. Für uns kommt aber die Tatsache in Frage, daß alle diese Typen sich die ihnen angemessenen Kunstwerke geschaffen haben oder schaffen können. Ein im Prinzip auf den »Zuschauer« abgestimmtes Kunstwerk ist in seiner Gestaltung ganz anders als das für den Mitspieler bestimmte. Aus dem Wesen der verschiedenen Arten des Kunstgenießens sind dann die verschiedenen Arten der Kunstgestaltung zu verstehen. Aber das scheint auch hinsichtlich der früher erwähnten Gliederung nach Materialunterschieden zu gelten; denn schließlich mündet der Unterschied der Tonkunst zur Wortkunst auch in einen Unterschied des Kunstverhaltens ein. Sicherlich; und es hieße ja geradezu die Einheit des Kunstwerks auflösen, wenn wir es in verschiedene »Punkte« zerfallen ließen. Sie ist immer

---

[1]) Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, 1912, I, S. 167 ff. und Hugo Spitzer, Apollinische und dionysische Kunst; Zeitschr. f. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, I, 1906.

Gestaltung auf das Gefühlserleben. Aber diese Gestaltung ist weder eine willkürliche, noch auch eine nur von einer Seite her bedingte. Aus der Eigenart der Bronze folgen gewisse künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten. Das künstlerische Genießen kann nicht beliebige Wirkungen der Bronze entlocken, sondern eben nur die ihr möglichen und keine anderen. Und darum gilt sie uns gleichsam als eine Ausgangsrichtung. Anderseits vermag ich auch nicht der Bronze, oder Wort und Farbe anzusehen, daß es etwa »Zuschauer« und »Mitspieler« gibt, sondern ich muß mich auf die Frage beschränken, welche Gestaltungsbedingungen erforderlich sind, um jene Anforderungen zu befriedigen, und in welchen Materialien sie sich am besten realisieren lassen. Wir betrachten demnach hier von verschiedenen Seiten her immer das eine: die Kunst. Wir fragen stets nach der notwendigen Ausgangsstelle der Gestaltung und klären dadurch ihren Sinn. Aber jeder Gedanke, als ob irgend eine reale Ablösbarkeit bestünde, ist im vorhinein als völlig absurd abzulehnen. So gewinnen wir als zweite Voraussetzung künstlerischer Gegenständlichkeit das Kunstverhalten und damit ein neues Gliederungsprinzip.

Weiter schreitend stoßen wir auf das Prinzip der Darstellungsweise und damit auf eine Seite der Kunst, die ernstlich kaum jemals bestritten wird. Man ist im Gegenteil allzuleicht geneigt, diese Seite zu schwer zu belasten, d. h. möglichst alles in sie hineinzulegen, von dem Gefühle geleitet, daß sie als Grundsatz der Formung die eigentlich künstlerischen Werte schafft. Wir vermögen diese Ansicht nicht zu teilen, weil unserer Überzeugung nach die anderen »Seiten« nicht minder künstlerische Werte erzeugen; oder besser gesagt: nur durch das notwendige Zusammentreten aller Bedingungen kristallisiert sich der Wert des Kunstwerks, wird das Kunstwerk als solches möglich. Jene Ansicht konnte sich lediglich durch Vernachlässigung der Bedingungsvielheit bilden. Sie wird noch von dem Gedanken gespeist, daß eben alles auf den Künstler zurückgehen müsse,

was irgendwie dem Kunstwerk Bedeutung verleihe. Gewiß verhält sich das genetisch so. Danach fragen wir hier aber nicht. Und auch die genetische Untersuchung, soll sie nicht alles verwirren, muß darauf Rücksicht nehmen, wie der Künstler die Gesetzlichkeit des Materials zur Geltung bringt, oder sich überhaupt mit ihr auseinandersetzt, wie er eine bestimmte Seinsschicht realisiert, wie er sein Werk auf ein bestimmtes Kunstverhalten anlegt, und — von den Darstellungswerten jetzt noch nicht zu sprechen — welche Darstellungsweise er dem Kunstwerk gibt. Die berühmte Scheidung zwischen dem naiven und sentimentalischen Dichter — wir dürfen sie getrost auf die ganze Kunst ausdehnen — trifft gewiß einen Unterschied der Darstellungsweise. Selbstverständlich bestehen wieder natürliche Zuordnungen zu bestimmten Gliedern der anderen Kunstseiten. Aber deswegen darf doch nicht verkannt werden, daß es sich hier um ein Prinzip handelt, das sich nicht deckt mit Material, Seinsschicht oder Kunstverhalten.

Der ruhige oder bewegte Atem, der das Werk durchweht, der humoristische oder wehmütige Unterton, auf dem es sich aufbaut, das sind Beispiele jener Besonderheiten, die hier gemeint sind. Nicht, daß Bewegtes oder Ruhiges dargestellt wird, kommt dabei in Betracht, sondern daß ruhig oder bewegt dargestellt wird. Daß ein Baum wie eine leidenschaftliche Explosion erscheint, das kann ich unmöglich den Forderungen des Kunstverhaltens entnehmen: die können nur auf Leidenschaft gerichtet sein; aber sicherlich auch nicht den Bedingtheiten der Farbe: die können nur Leidenschaftliches zulassen, sich in den Dienst dieser Aufgabe stellen. Vielleicht erscheint nun aber dieses dritte Prinzip den beiden früher genannten nicht gleichberechtigt: denn das Material ist eine Bedingung sine qua non, ebenso die Rücksichtnahme auf die Gesetzlichkeit des Kunstverhaltens. Denn sonst kann eine Gestaltung auf das Gefühlserleben nicht statthaben. Bei Ausschaltung der Darstellungsweise wäre alle Kunst errechenbar, etwas Technisches gleich dem Maschinenbau. Ihre Gegen-

stände würden in sich wirken, nicht durch das Wie der Gestaltung. Ich kann einen Baum photographieren, und er steht einfach als Baum da: gefällig oder nicht gefällig, je nachdem er in Wirklichkeit eben beschaffen ist. Aber der künstlerisch gestaltete Baum kann als Wunder quellenden, strotzenden Lebens erscheinen, als leidenschaftlicher Aufschrei, als müdes, gebrochenes Sichverbluten, oder als ein Fest klingender Farben, als heiteres Spiel tanzender Linien, als Gegenstand, durch den die fromme, keusche Liebe zum Leben durchleuchtet, oder die reißende Gier, seiner habhaft zu werden. Aber ich brauche keine weiteren Worte — die doch nur gleich Pfeilen auf etwas zielen, das in Worte sich nicht fassen läßt, ohne roh und plump zu werden —, um meine eigentliche Meinung darzutun. Gewiß kann ich den wirklichen Baum so »ansehen«, daß bald dieser oder jener Eindruck sich einstellt, aber der gemalte ist eben schon in einer bestimmten Darstellungsweise gegeben, sofern er künstlerisch gestaltet ist. Ohne Berücksichtigung dessen verliert unsere Bestimmung jeden Wert, daß Kunst Gestaltung auf ein Gefühlserleben ist, derart, daß der Sinn der Gestaltung im Gefühlserleben sich erschließt. Recht eigentlich um diesen »Sinn« handelt es sich hier. So stehen wir da vor einer Seite der Kunst, die in gleicher Weise für ihr Sein notwendig ist, wie die anderen, die also auch eine unumgängliche Bedingung darstellt. Damit gesellt sich dieses Prinzip gleichberechtigt zu den beiden ersten; und so gewinnen wir auch eine neue Gliederung, die nach den Darstellungsweisen.

Noch zwei weitere Voraussetzungen künstlerischer Gegenständlichkeit schließen sich an. Ich möchte das vierte als das Prinzip der Darstellungswerte bezeichnen. Will man sich eines brutaleren Wortes bedienen, könnte man vielleicht von Darstellungsinhalten sprechen. Nun ist das Wort »Inhalt« aber derart vieldeutig, daß man eine ganze Untersuchung über seine verschiedenen Bedeutungen anheben müßte, um die an diesem Platze geltende scharf zu umreißen. Damit zielen wir nicht auf eine stoffliche Einteilung. Es wäre

überhaupt bedenklich, den Stoff als grundlegende Voraussetzung künstlerischer Gegenständlichkeit anzusehen. Denn was ist etwa der Stoff eines inhaltfreien Ornaments oder einer schlichten Melodie? Die Linien oder die Töne; aber das gehört doch zum Material. Und sagt man: die Stimmung; etwa das anmutig-graziöse Spiel der Linien, oder die Sehnsucht, die aus den Tönen schluchzt, so ist das jedenfalls ein Stoff ganz anderer Art als der, durch den ich einen Maler als Blumen- oder Tiermaler bezeichne. Gerade diese primitive, aber ungemein folgenschwere Äquivokation müssen wir unbedingt vermeiden. Rede ich von Blumen- oder Tiermalern, mag dies in gewissen Fällen ganz nützlich sein als Hinweis auf das Feld ihrer Betätigung. Aber über die Gestaltung des Kunstwerks ist damit noch nichts ausgesagt. Es kommt darauf an, mit welchen Wertzeichen versehen jene Blumen oder Tiere erscheinen, ob vielleicht als geeignete Träger von Farbenklängen, oder ob die Blumen den zarten duftigen Hauch des Frühlings ausatmen, oder die Tiere den breiten, ruhigen, gesättigten Eindruck dumpfen Lebens hervorrufen. Man hat diese Werte häufig als Gehalt dem Stoff gegenübergestellt. Ich will sicherlich nicht die Bedeutung dieser Gegenüberstellung verkennen, die einstmals einen gewaltigen Fortschritt ausmachte und heute noch mit praktischem Erfolg von den verschiedenen Kunstdisziplinen verwendet wird. Aber in unserer Gliederung ist kein Platz für sie: wir reden ja auch nicht in der allgemeinen Kunstwissenschaft von der Bronze in sich, sondern von der Bronze als Kunstmaterial, von ihrer Eignung zur Kunstgestaltung, und wie sie im besonderen Falle diese Gestaltung beeinflußt. Darum wäre es auch verkehrt, von Stoffen in sich zu sprechen, von Blumen, Tieren, Menschen, Bergen und Flüssen. Denn diese Stoffe gehen doch nur in die Kunstgestaltung ein, weil sie nach irgendeiner Richtung hin Wertträger sind oder einem Werte dienen. Man darf sich hier nicht durch die genetische Betrachtung täuschen lassen, die es manchmal so hinstellt, als ob der Künstler sich eines Stoffes bemächtigt, und durch

die künstlerische Arbeit dem Stoff der Gehalt entwächst, wie dem Marmor die Statue. Die Richtigkeit dieser Behauptung brauchen wir hier nicht nachzuprüfen; sie ist auch gänzlich unverbindlich für unsere Ziele. Denn das die Gestaltung Bestimmende ist eben der »Gehalt«, und nicht der Stoff. Der Stoff ist ein Mittel, durch das der Gehalt sich offenbart, und nur so weit berechtigt, als er diesem Formproblem dient. Wer vollkommen willkürlich photographiert, der fängt mit seinem Apparat nur Stoffe ein. Der künstlerische Photograph wählt nach Wertgesichtspunkten: da eine Ruine, weil sie »malerisch« ist, dort ein Antlitz, weil es »bedeutend« ist usw. Das Malerischsein der Ruine, das Bedeutendsein des Antlitzes, das sind die bestimmenden Gründe. Auch wo der Hauptakzent gar nicht auf dem Dargestellten ruht, wie z. B. in jenen Fällen, bei denen das Kunstwerk vornehmlich seinen Wert von der Darstellungsweise oder von der Rücksicht auf ein bestimmtes Material empfängt, kommt der Stoff als Stoff nicht in Frage, sondern insoweit er jene Darstellungsweise oder Materialentfaltung ermöglicht, ihr irgendwie zugeordnet ist. Darum können wir hier nicht von »Stoffen« sprechen, denn die Gestaltung lenken die Werte, und die Stoffe nur dadurch, daß sie jenen Werten zum künstlerischen Sein verhelfen.

Daß ethische, religiöse, intellektuelle Werte in die Kunst eingehen, entzieht sich jedem Zweifel. Aber man darf die Auffassung von Wert nicht verengen. Es gibt einen Wert des Lebens, daß es stark ist, daß es dahinbraust, daß es sanft und zart vorübergleitet, und gerade den macht uns die Kunst häufig fühlbar, ohne ihm erst die Wendung ins Ethische, Religiöse oder Intellektuelle zu geben. Daß wir Leben fühlen, und wie wir es fühlen, ist an sich ein Wert. Aber auch der ästhetische Wert muß hier genannt werden: die Kunst vermag uns Schönes zu zeigen. Wichtiger scheint es, über diese Selbstverständlichkeit hinweg darauf hinzuweisen, daß die Einteilung nach Zwecken hier ihre geeignete Stätte findet. Mag es sich um ein Porträt handeln oder um eine Kirche,

dadurch wird ein gewisser Wert »Darstellungsinhalt«: Ähnlichkeit, bzw. Erfüllung kultischer Bedürfnisse. Niemand wird ernstlich bestreiten wollen, daß von all diesen Werten her Forderungen an die künstlerische Gestaltung herantreten, denen sie entsprechen muß. Und anderseits können gewisse Eigentümlichkeiten der Gestaltung nicht anders begriffen werden als durch Einsicht, wie eben jene Werte in der Kunst ihre Erfüllung gewinnen. Diese ganzen Wertreihen — wir haben ja vorläufig nur ein paar Beispiele herausgegriffen — sind nun evident nicht aus dem Wesen der Kunst ersichtlich. Aber die Frage besteht: wie wird die Kunst mit diesen Werten fertig; welche Gestaltungsarten entwachsen ihr dadurch. Gewiß kann man einwenden: diese Werteinstellung folge aus Kunstverhalten und Darstellungsweise. Der eine Typus genießt alles in intellektueller, der andere in ethischer oder religiöser Weise. Gegenständlich korrespondieren bestimmte Kunstarten diesen Verhaltungstypen. Und der eine Künstler taucht alles in die Darstellungsweise des Intellektuellen, ein anderer in die des Ethischen, so daß auch von hier aus diese Gestaltungsbesonderheiten zu deuten sind. Aber so wenig der Künstler die Bedingungen des aufnehmenden Bewußtseins erfinden kann, sondern lediglich sich ihrer zu bedienen vermag, oder sich ihnen anpaßt, so sicher gelten diese Werte und haben ihr eigenes Wesen, das sich nicht auflösen läßt in Kunstverhalten oder Darstellungsweise. Indem aber diese Werte im Kunstwerk sich offenbaren, vermählen sie sich mit den Bedingungen des Materials, des Kunstverhaltens usw. Das sind nicht Posten, deren Summierung ein Kunstwerk durch Rechnung ergibt: wie eine Persönlichkeit nicht Summe aus Intelligenz, Temperament usw. ist, sondern ein Einheitliches, Unteilbares, wenn auch in keiner Weise Einförmiges, ebenso das Kunstwerk. Immer handelt es sich um die Einheit der Kunst, an der sich lediglich verschiedene Seiten unterscheiden lassen, die aber nicht verselbständigt werden dürfen, ohne schlechthin den Kunstcharakter aufzuheben. Der Versuch einer Ver-

selbständigung schafft auch nicht etwa Teile eines Kunstwerks — ein Marmorstück und ein ethischer Wert sind in keiner Weise »Teile« künstlerischer Gegenständlichkeit —; man wird doch nicht aus einem Dreieck eine Seite oder einen Winkel herausheben und dann von Teilen des Dreiecks sprechen; nein, dieser Winkel und diese Seiten werden nur Bedingungen der Gegenständlichkeit der betreffenden Figur, wenn ein bestimmtes Ordnungsgesetz jene Beziehungseinheit erzeugt. So hängt alles immer wieder an der Gestaltung, die nach keiner Richtung hin ein Abzugverfahren gestattet. Wir vermögen an einer Farbe z. B. Qualität, Sättigung, Helligkeit zu unterscheiden und mit bestem Recht. Aber die Farbe baut sich nicht aus diesen Abstraktionen auf, wie ein Haus aus Steinen. Sondern dieses Rot hat zugleich diesen Qualitätscharakter, diesen Sättigungsgrad, diese Helligkeitsstufen. Ein Rot kann nicht sein, ohne daß ihm diese — und wahrscheinlich noch andere — Bestimmungen zukommen. Und solche wesenhafte Seiten, solche Bedingungen sine qua non meinen wir, wenn wir als apriorische Voraussetzungen künstlerischer Gegenständlichkeit unterscheiden: Material, Kunstverhalten, Darstellungsweise, Darstellungswert, sowie die aus diesen Prinzipien entspringenden Gliederungen nach Kunstarten.

Eine Bestimmung bleibt noch übrig: es handelt sich dabei um die im Kunstwerk gegebene Seinsschicht. Ob ich das Sein eines Menschen mosaikartig aufbaue aus einer Unzahl kleiner Züge, oder ob ich es auf eine einzige durchgehende Eigenschaft beziehe, diese Unterschiede sind es, die hier in Betracht kommen; oder ob ich der Einzeltatsache das eigentliche Sein beimesse oder der unveränderlichen Gesetzlichkeit oder auch der Wertgeltung. Das sollen keinerlei erkenntnistheoretische Fixierungen sein über den Begriff des Realen, den der Existenz oder Nichtexistenz. Deswegen bekümmert uns auch nicht die erkenntnistheoretische oder metaphysische Entscheidung, ob es verschiedene Schichtungen des Seins gibt oder nur verschiedene Auffassungsformen des Seins, und in-

wieweit diese von den Gegenständen bedingt sind[1]). Zu welchen Ergebnissen auch immer diese Forschungen führen mögen, an der Tatsache ist nicht zu zweifeln, daß es verschiedene prinzipielle Möglichkeiten gibt, die »Wirklichkeit« aufzubauen. Wenn der eine sie in einem Netz fester Begriffe findet, weil sie das eigentlich Ruhende und Dauernde sind, während alles andere vorüberfließt und entgleitet, so verlegt er den Schwerpunkt seines Wirklichkeitsbewußtseins und seines Wirklichkeitszusammenhanges ganz wo andershin als einer, der dem Augenblick nachjagt, weil in diesem alles Wirkliche ihm enthalten scheint. Und ebenso gehört der Unterschied hierher, ob einer in der Form das eigentliche Wesen der Dinge sucht oder in der Farbe. Dem ersteren ist Farbe eine sekundäre Zutat, höchstens notwendig, um die Form zu klären; dem letzteren baut sich erst die Form — sofern er ihr überhaupt Beachtung zollt — aus Farben auf, als den »eigentlichen« Elementen. Das sind sicherlich nur einige Beispiele, an deren Stelle ebenso andere hätten treten können, aber sie sollen auch lediglich den sonst dunkeln Sinn eines Prinzips der »Seinsschicht« erläutern. Daß es als gleichberechtigt den bisher namhaft gemachten sich anschließt, ergibt sich aus folgender Erwägung: gewiß bedingt schon das Material — wie z. B. Johannes Volkelt mit aller Deutlichkeit erkannt hat — einen bestimmten »Seinscharakter«, aber eben doch nur in weitesten Grenzen. Auch an Bronzestatuen können wir etwa den Unterschied von Naturalismus oder Idealismus feststellen, und die Farbe kann bald in den Dienst dieses und bald jenes Seins gestellt werden. Wir dürfen nur sagen, daß hier innerhalb gewisser Absteckungen eine natürliche Zuordnung besteht derart, daß bestimmte

---

[1]) Vgl. die Schriften von Georg Simmel, z. B. »Lebensanschauung«, 1918, oder im Anschluß an Simmel und die differentielle Psychologie: R. Müller-Freienfels, Persönlichkeit und Weltanschauung, 1919. Unter ganz anderer Spiegelung wird diese Frage zu einem Grundproblem des Kritizismus; vgl. dazu das meisterhafte Werk von Ernst Cassirer, Kants Leben und Lehre, 1918, S. 165 f.

Materialien die Ausprägung einer bestimmten Seinsform leichter zulassen als andere. Gleiches ließe sich an den anderen Prinzipien aufweisen.

Ist aber überhaupt die Seinsstufe ein notwendiges Prinzip? Dem Wesen der Kunst würde es auch völlig entsprechen, wenn überall die gleiche Seinsstufe sich fände. Nur beachte man einen wichtigen Unterschied: daß ein Ding ein Kunstwerk ist, verleiht ihm bereits ein bestimmtes Sein, eben das Kunstsein. Aber von diesem, allen Kunstwerken gemeinsamen Sein sprechen wir hier nicht, sondern von den Seinsstufen, die gleichsam innerhalb der Kunst sich finden, ohne aber in sich das geringste mit ihr zu tun zu haben. Das Kunstsein ist an die Kunst gebunden, und ich kann es außerhalb der Kunst nur finden, wenn ich Gegenstände als Kunstgegenstände auffasse, wie etwa beim sog. künstlerischen Naturgenuß. Daß ich aber das eine Mal den Schwerpunkt des Seins in den Begriff verlege und das andere Mal in die augenblickliche Erscheinung, das hat in sich so wenig mit der Kunst zu schaffen, wie die ethische oder religiöse Wertlage, oder auch die Tatsache, daß es Marmor und Holz gibt. Aber so wie ohne irgend einen Wert das Kunstwerk leer bliebe — es wäre nichts da, zu dem das Material gestaltet wird, an dem der Kunstgenuß zehrt, in dem eine Darstellungsweise sich betätigen kann —, hinge das Kunstwerk ohne eine bestimmte Seinsstufe in der Luft; es könnte sich zu keiner Wirklichkeit verdichten, weil eben »Wirklichkeit« aufgebaut werden muß und auf gewissen Elementen fußt. Darum zerreißt auch jeder — sagen wir: unfreiwillige — Wechsel der Seinsstufen rettungslos das Kunstwerk; denn es zerfällt dadurch in verschiedene Wirklichkeiten, die nicht mehr in einem inneren Zusammenhang stehen. Theodor Lipps[1]) spricht von dem »Gesetz der absolut gleichen Annäherung an die wiederzugebende Wirklichkeit« innerhalb eines Kunst-

---

[1]) Theodor Lipps, Ästhetik, II, 1906, S. 151 ff.; vgl. auch meine »Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre«, 1908, S. 104 ff.

werks. Ich ziehe es vor, von dem Gesetz einer absolut gleichen Seinsstufe innerhalb eines Kunstwerks zu sprechen, da ich mir nicht begreiflich machen kann, was unter der Annäherung an die wiederzugebende Wirklichkeit zu verstehen ist, ganz abgesehen davon, daß der Begriff »Wiedergabe« überhaupt für die Kunst nicht glücklich gewählt ist und bestimmte Kunstzweige sich seiner Geltung völlig entziehen. Welche »Wirklichkeit« soll denn wiedergegeben werden? Hier liegt noch ein Rest jener dogmatisch naiven Auffassung[1]) vor, die so schwer lastet, daß sich selbst ein Denker vom Range eines Theodor Lipps ihr nicht völlig entziehen kann, so sehr er sie »theoretisch« auch überwunden haben mag. Setze ich in ein zartes, duftiges Linienornament einen dicken Farbenklecks, beziehe ich diese beiden Sachverhalte auf zwei verschiedene Seinsschichten. Sie gehören anderen Lagern an; ich trenne sie darum voneinander und fasse sie nicht einheitlich zusammen. Ich sage etwa: hier ist eine reizende Zeichnung, und der Klecks stört sie. Ich denke gar nicht daran, den Klecks hineinzunehmen in das zärtliche Leben der Linien. Ein solcher Versuch müßte auch scheitern; es handelt sich dabei um zwei völlig verschiedene Wirklichkeiten, die einander fremd gegenüberstehen. Und ist ein Bild ganz flächenförmig, und nur an einer Stelle klafft ein tiefes dreidimensionales Loch — selbstverständlich auch bloß gemalt —, so ist das wieder ein Vorstoß in eine andere Welt. Der Wirklichkeitszusammenhang ist zerrissen. Das sind gewiß primitive Beispiele, aber je drastischer sie sprechen, um so besser. Nur noch eines sei hier angemerkt: nehmen wir den Fall, in einem Bilde seien alle Farben auf einen harmonischen Zusammenklang bezogen. Dieses Zusammenstimmen aller Dinge ist die eigentümliche Wirklichkeit, der gegenüber das einfache Nebeneinandersein der Dinge als ein unwirkliches Chaos erscheint. Nun ist in diesem Bilde eine

---

[1]) Vgl. dazu die vortrefflichen Ausführungen bei Georg Simmel, Rembrandt, 1917, S. 182 ff.

reine Gegenstandsfarbe, die sich in jenen Zusammenhang nicht einfügt. Sie zerfetzt jene Wirklichkeit, denn auf einmal drängt sich eine andere Seinsschicht auf. Aber ein Kunstwerk ohne jede Seinsschicht? Das ist wie ein viereckiges Dreieck, etwas in sich Unmögliches.

Es ergaben sich uns als unerläßliche Voraussetzungen künstlerischer Gegenständlichkeit:

1. Material,
2. Kunstverhalten,
3. Darstellungsweise,
4. Darstellungswert,
5. Seinsschicht.

Sie sind zugleich elementare Gliederungsprinzipien, denen die Vielzahl möglicher Kunstarten entquillt. Wir betonen noch einmal, daß es sich dabei lediglich um wesenhafte Seiten an der Einheit der Kunst handelt, und daß es sämtlich Bedingungen sine qua non sind. Es kann kein Kunstwerk geben, das nicht an alle diese Bedingungen gebunden ist. Diese Bedingungen sind aber keine Fesseln, die ein irgendwie Vorhandenes in seiner Freiheit beschränken, im Gegenteil: damit überhaupt ein Kunstwerk vorhanden sein kann, müssen jene Voraussetzungen in einem bestimmten Ordnungsgesetz gegeben sein. Aber selbstverständlich ist, daß in verschiedenen Kunstwerken diese Bedingungen verschieden hervortreten können. Die tragenden Akzente vermögen sich zu verschieben, so wie an einer Farbe das eine Mal mehr ihre Qualität hervortritt, das andere Mal ihr Sättigungscharakter oder ihre Helligkeit. Aber da es sich hierbei nur um Seiten einer einheitlichen »Sache« handelt, können unmöglich die anderen verschwinden, auch wenn die eine noch so in den Vordergrund sich schiebt. Außer den genannten Prinzipien kann ich keine weiteren entdecken; aber ich glaube nicht, daß hier persönliche Unfähigkeit die Schuld trägt; die fünf aufgewiesenen reichen völlig hin, wenn die konstruktive Probe gemacht wird. Ich hoffe, daß Berechtigung und Konsequenz dieser Gliederung deutlicher sich ergeben werden, wenn wir

im folgenden der Detailuntersuchung und Anwendung uns zuwenden!

§ 4.

Max Dessoir[1]) hat auf einer Tabelle die verschiedenen üblichen Gesichtspunkte zur Gewinnung einer Gliederung der Kunst veranschaulicht:

Raumkünste (Künste der Ruhe und des Nebeneinander)	Zeitkünste (Künste der Bewegung und des Nacheinander)	
Plastik Malerei	Mimik Poesie	Künste der Nachahmung, der bestimmten Assoziationen, der realen Formen
Architektur	Musik	Freie Künste der unbestimmten Assoziationen und irrealen Formen
Bildende Künste (Wirkungsmittel: [Raum] Bild)	Musische Künste (Wirkungsmittel: [Laut] Gebärde)	

Der einzige einschneidende Gesichtspunkt, der hier namhaft gemacht wird, scheint der nach den Wirkungsmitteln. Mit der Einteilung in Raum- und Zeitkünste kommt gewiß nichts primär Neues hinzu: denn der Farbe, dem Stein, der Linie usw. eignet eben räumlicher Charakter, dem Ton und dem Wort zeitlicher. Ist man sich über das künstlerische Wesen dieser Materialien klar, ist auch ihr Verhältnis zu Zeit und Raum ersichtlich, denn anders kann es gar nicht begriffen werden. Wie äußerlich aber die Überspannung dieses sekundären Zeit- und Raummomentes ist, beginnt die Forschung immer deutlicher einzusehen und lehnt sich auch dagegen auf. Bedenklicher — mindestens vieldeutiger — ist die Bestimmung: Künste der Ruhe und der Bewegung. Gewiß; ein Bild und eine Statue stehen ruhig da, während Worte und Töne einander

[1]) Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, S. 310.

folgen, wodurch Bewegung geschaffen wird. Ist es nicht aber trotzdem möglich, in Bild und Statue starken Bewegungseindruck zu erzielen, und in Ton oder Wort den völlig befriedeter Ruhe? Die formgeschaffene, also kunsterzeugte Ruhe oder Bewegung decken sich nicht mit der ganz außerkünstlerischen Materialeigenschaft, ob es an sich ruht oder in Bewegung begriffen ist. Die Frage kann nur lauten: inwieweit lassen bestimmte Materialien Bewegung oder Ruhe zu? Und analog verhält es sich mit der Einteilung in nachahmende und nicht nachahmende Künste. Auch sie führt letzten Endes auf die Gliederung durch das Material zurück, denn sie besagt doch eigentlich nichts anderes, als daß gewisse Kunstzweige mit Elementen arbeiten, die eine »Nachahmung der Wirklichkeit« gestatten, während die Elemente anderer Kunstzweige dies ausschließen. Nun kann man sicherlich mit Farben oder Linien »nachahmen«, aber man kann doch auch etwas ganz anderes mit ihnen anfangen, als »nachahmen«.

Einen Schritt weiter scheint das Prinzip der realen und irrealen Formen, der bestimmten und unbestimmten Assoziationen zu leiten. Hier spielen Unterschiede der Seinsschicht, der Darstellungsweise oder des Kunstverhaltens hinein. Aber besten Falles sind hier nur »Beispiele« herausgerissen, deren eigentliches Wesen völlig ungeklärt bleibt. Denn die Frage harrt der Beantwortung: warum gibt es Kunstarten der realen und der irrealen Formen, der bestimmten und unbestimmten Assoziationen? Weist man zur Lösung auf die Unterschiede des Materials hin, dann ist die Bestimmung nur eine genauere Ausmalung der bereits gegebenen; begnügt man sich aber nicht damit, muß man dem Problem nachgehen, von welchen anderen Bedingungen die Gestaltung des Kunstwerks abhängt. Allerdings, indem man bei den gleichen Typen landet wie bei der Scheidung nach Raum und Zeit, wird sogleich wieder der Ansatz verschüttet, der auf Voraussetzungen künstlerischer Gegenständlichkeit hinzielt, die nicht vom Material ihren Rechtsgrund empfangen.

Nur ein Sachverhalt spricht vielleicht für jene Tabelle:

daß sie nämlich die Zusammenfassung komplexerer Gebilde ermöglicht wie »bildende« oder »musische« Künste. Aber gerade hierbei führt sie die Materialgliederung ein, also den einzigen elementaren Unterschied, den sie überhaupt kennt.

Ist hier also ein Vorteil, kommt er gewiß nicht minder unserer Einteilung zu statten. Die ganze Tabelle ist lediglich dem Bestreben entwachsen, irgendwelche Klassifikationsgründe für die Künste namhaft zu machen, welche der populäre Sprachgebrauch kennt. Aber das Problem einer systematischen Lösung ist dabei gar nicht gestellt. So wenig Naturlehre oder Psychologie sich mit dieser vorwissenschaftlichen Stufe begnügen dürfen, die noch planlos und unkritisch tastet, so verhängnisvoll ist ein derartiges Sichbescheiden für die allgemeine Kunstwissenschaft. Neuere Versuche haben zwar wertvolle Einzelergebnisse geliefert und wichtige Gesichtspunkte aufgedeckt, aber meist blieben sie in Einseitigkeit befangen oder in methodischer Verschwommenheit; weil eben auf unserem Gebiet Spekulation und blinde Empirie einander ablösen, die deutlichen Zeichen eines ungefestigten Anfängerstadiums.

Als eine erfreuliche Bereicherung kann ich es allerdings nicht begrüßen, wenn Kaarle S. Laurila[1]) erklärt: »die ästhetischen Modifikationen sind . . . weiter nichts als verschiedene Arten des ästhetischen Eindrucks oder, objektiv ausgedrückt, verschiedene Typen des ästhetisch Wirksamen«. Ganz abgesehen davon, daß das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft hier überhaupt noch nicht berührt ist, da der Verfasser ohne weiteres annimmt, die Modifikationen des Ästhetischen und der Kunst müßten in vollem Umfang sich decken, versandet doch eine derartig »einfache« Lösung in dem seichtesten Psychologismus. Klaube ich die verschiedenen Arten ästhetischer Eindrücke zusammen, so rühren die meisten Verschiedenheiten daher, daß es sich um verschiedene Gebilde handelt, nach denen jene Eindrücke orientiert sind. Und die Bedingungen, die Gesetzlichkeit dieser Gebilde sind sicherlich

[1]) Kaarle S. Laurila, Zur Lehre von den ästhetischen Modifikationen; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, VIII, 1, S. 4.

nicht bloß aus den »Eindrücken« zu verstehen[1]). So haben denn auch andere Forscher minder bequeme, aber dafür auch weiter tragende Wege beschritten, wie z. B. Ernst Elster[2]), dessen Scheidung in subjektive und objektive ästhetische Begriffe gewiß einen Fortschritt bedeutet und wertvolles Material erbringt. Denn hier ist die Trennung nach Darstellungsweise und Darstellungswerten angebahnt und durch treffliche Beispiele erläutert. Besonders bemüht um ein System zeigt sich Josef Strzygowski[3]). Sein Schema der Kunstbetrachtung ist jedenfalls praktisch brauchbar, wie überhaupt sein lebhaft zu begrüßendes Streben nach methodischen Verbesserungen nicht nur theoretische Ziele verfolgt, sondern u. a. eine Umgestaltung und Neugestaltung des gesamten Forschungsbetriebes der Kunstgeschichte. Wie viel — und solches von entscheidendem Werte — Heinrich Wölfflin in seinen verschiedenen Schriften zur Lösung unserer Fragen mit genialem Spürsinn beigesteuert hat, darauf werden wir wiederholt in den folgenden Darlegungen zu sprechen kommen. Er und Schmarsow, Hamann, Walzel usw. erörtern — mannigfach variiert und instrumentiert — leidenschaftlich die Frage, ob malerisch, plastisch, musikalisch usw. lediglich Bezug haben auf bestimmte Materialkunstarten, oder sich mit einem Sinn vermählen, der jene Absteckung nicht zuläßt, sondern Qualitäten bezeichnet, die in verschiedenen Materialkünsten sich realisieren können. Nicht jede Malerei soll danach »malerisch« sein, wohl aber auch manche Architektur, sogar Poesie oder

---

[1]) Theodor Lipps ist zweifellos einer der Hauptvertreter einer psychologischen Ästhetik; aber auch er würde grundsätzlich den Standpunkt Laurilas ablehnen, gerade weil er sich als Psychologe der Grenzen seiner Wissenschaft bewußt ist. Vgl. »Zur Einfühlung« (Psychologische Untersuchungen, II, 2 u. 3), 1913, S. 138 ff.

[2]) Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft; Halle a. S., I, 1897 und II, 1911.

[3]) Joseph Strzygowski, System und Methode der Kunstbetrachtung; Volksbildungsarchiv, III, 1, 1912; eine populäre Durchführung dieses Systems gibt Luise Potpeschnigg, Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst, Wien 1915.

Musik. Was rechtfertigt nun diese Kategorien? Wo ist ihr systematischer Ursprung? Hier bewegen wir uns wirklich im Neuland der Forschung; und es ist wahrlich kein Zufall, daß von den Vertretern der konkreten Kunstdisziplinen so willkommene Hilfe naht. Denn in ihrer ständigen Beschäftigung mit Kunstwerken und in ihrem immer fortgesetzten Bemühen, Leitbegriffe aufzudecken, die eine sachgemäße Anordnung und Durchdringung des überreichen Stoffes ermöglichen, gelangen sie allmählich zu den einschneidenden Gliederungen, welche die echten Bedingungen sine qua non treffen. Aber einerseits — und das liegt ganz in der Natur dieser Forschung — wird jene Arbeit nur so weit getrieben, als der praktische Wissenschaftszweck es gerade erfordert, und anderseits fehlt meist — und das steht damit im engsten Zusammenhang — die bewußte Einstellung auf das ganz Prinzipielle und Systematische. Der heuristische Standpunkt beherrscht den Vordergrund. Ganz anders verhält es sich bei den meisten Philosophen. Sie wähnen alle Arbeit erledigt zu haben, wenn sie eine erkenntnistheoretische Rechtfertigung des Ästhetischen oder der Kunst geben. Darüber hinaus erlischt ihr Interesse. Die konkreten Kunstdisziplinen treibt jedoch die zwingende Not, darüber hinaus zu gelangen. Sie brauchen dringend eine Kunstlehre, welche das Kunstwerk in den Mittelpunkt stellt, und ein reich gegliedertes, feinmaschiges Begriffssystem. Ich will hierfür ein einfaches Beispiel geben, das die Tendenz klar erweist. Josef Nadler[1]) sagt: »Eine Auswahl der literarischen Denkmäler unter dem Gesichtspunkt des Sittlichen wie des Schönen ist unwissenschaftlich, unlogisch und würde mich zu all dem zwingen, auf Denkmäler zu verzichten, die mir erkenntnistheoretisch von höchster Bedeutung wären. Denn der Induktionsschluß, der mir auf Schritt und Tritt notwendig, unentbehrlich ist, kann unmöglich angewendet werden, wenn ich aus den möglichst vielen Fällen, die er ja

[1]) Joseph Nadler, Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte; Euphorion XXI, S. 29 u. 32.

verlangt, willkürlich unter irgendwelchen Gesichtspunkten eine Menge von Fällen ausscheide. Eine Wissenschaft von den sittlich guten oder von den schönen Denkmälern wäre keine Wissenschaft von den literarischen Denkmälern, und würde, wenn logisch überhaupt möglich, erst recht eine Wissenschaft von den literarischen Denkmälern schlechthin fordern.« So ist ihm Literaturgeschichte »die Wissenschaft von den literarischen Denkmälern«. Man darf sich hier nicht an der philosophischen Unzulänglichkeit stoßen, sondern die richtige Überzeugung anerkennen von der zentralen Stellung des Kunstwerks; denn sie ermöglicht erst die Kunstwissenschaft. In gleicher Weise berechtigt ist die Auffassung, daß ein Arbeiten mit zwei so willkürlich herausgegriffenen Bestimmungen — wie das Schöne oder das Ethische — letzthin zu einer müßigen Spielerei wird. Nur wer der Kunst ganz fern steht, kann glauben, daß damit der Sache gedient ist.

Darum ist es zweifellos ein hohes Verdienst von Johannes Volkelt[1]), daß er durch eine Mehrheit der Einteilungsglieder wenigstens grundsätzlich eine Vollständigkeit anstrebt. Was er als die »bei weitem interessantesten Ausgestaltungen des Stilbegriffs« bezeichnet, sehen wir als Kunstarten an, weil es sich dabei um eine prinzipiell allgemeine Geltung handelt. Aus diesem Grunde erscheinen ja auch diese Gestaltungen Volkelt besonders interessant. Er läßt sie in Gegensatzpaaren aus dem künstlerischen Schaffen entspringen, als in ihm ruhende Möglichkeiten. Aber auch das, was nun Volkelt selbst unter einer Gliederung der Künste versteht, findet ihm zufolge seine Begründung »in der Psychologie des künstlerischen Schaffens. Wurde hierbei auch auf die Natur der materiellen Stoffe, in denen sich das künstlerische Schaffen vollzieht, Rücksicht genommen, so geschah dies doch immer von der psychologischen Seite aus. Das heißt: die materiellen Stoffe wurden nur insoweit in Betracht gezogen, als durch

---

[1]) Johannes Volkelt, System der Ästhetik, III, 1914 und »Der Begriff des Stils«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, VIII, 2.

sie eigentümliche seelische Bedingungen für das Schaffen des Künstlers gegeben werden«. Das erscheint mir nun als gefährlicher Psychologismus. Gewiß kann man die materiellen Stoffe auch von dieser Seite aus betrachten, aber die Betrachtung vermag erst dann wahrhaft sinnvoll zu werden, wenn das künstlerische Wesen dieser Stoffe geklärt ist, d. h. das Wesen dieser Materialien im Hinblick auf das Wesen der Kunst. Was der Künstler mit diesen Stoffen alles zu beginnen in der Lage ist, das wird ersichtlich aus der Natur dieser Stoffe und aus einer Psychologie menschlicher Betätigungen. Aber als Kunstmaterial eignet diesen Stoffen eine objektive Gesetzlichkeit, die der Künstler verwirklicht, und die nicht aus seinem Schaffen zu verstehen ist. Ganz anders muß natürlich die Frage beantwortet werden, daß die Anlagen des einzelnen Künstlers zum Schaffen in diesem oder jenem Material hinneigen. Aber auch die Beantwortung dieser Frage setzt jenes prinzipielle Problem voraus. Die psychologische Einstellung — die Volkelt grundsätzlich verwertet — läßt ihn überall nur ästhetisches Aufnehmen oder künstlerisches Schaffen erblicken; sie verschließt ihm folgerichtig das Kunstwerk selbst. Er bewegt sich mehr oder minder im Umkreis der Kunstwirkungen und Kunstursachen. So sehr ich nach dieser Richtung hin widersprechen muß, umso freudiger und dankbarer begrüße ich die Überzeugung Volkelts, der er betonten Ausdruck leiht, daß man nur durch Zusammentreten mehrerer Einteilungsgründe hoffen dürfe, den einzelnen Künsten in ihrer Eigenart gerecht zu werden. Und in der Detailarbeit zu diesen Gliederungen bewährt Volkelt seine bekannte, bewundernswürdige Meisterschaft, feinste sachliche Unterschiede sprachlich klar und anschaulich zu fixieren, jede Vergröberung zu vermeiden und stets liebevoll aufgeschlossen zu sein für die Fülle der Tatsachenwelt, deren Reichtum kein anderer so ruhig und gleichmäßig überschaut wie er.

Begeben wir uns nun mit einem kühnen Sprung über Jahrtausende von der Gegenwart bis zu den Anfängen einer Kunstwissenschaft zurück, müssen wir staunend anerkennen,

daß der alte aristotelische Einteilungsversuch noch heute den meisten modernen überlegen ist. Sehr richtig geht Aristoteles in seiner Poetik davon aus, daß alle Kunst Darstellung ist, und er gliedert darum die Künste nach Darstellungsmitteln, Darstellungsobjekten und Darstellungsweisen. Zugleich erweist bereits diese Lehre, wie falsch es ist, der Poetik des Aristoteles schlechthin einen psychologischen Standpunkt unterzuschieben. Die Weiterarbeit an diesem gesunden Beginn hätte mehr Ersprießliches hervorgebracht, als die wilde Jagd nach neuen Gesichtspunkten.

Auch eine grundsätzliche Skepsis hat sich geltend gemacht. Gleichwie es töricht wäre, danach zu forschen, warum wir gerade diese und nicht andere Sinne haben, so eitel soll die Frage sein, warum es gerade diese und nicht andere Kunstarten gibt. Nur genetisch läßt sich überhaupt eine Antwort entdecken: ob etwa aus einem undifferenzierten Ursinn die Vielheit der Sinne hervorgewachsen ist, und welche Faktoren dabei wirksam waren. Oder auf die Kunst angewandt: steht hier eine Urkunst am Anfange der Entwicklung oder eine Reihe von Urkünsten, und wie ist es im Laufe der Geschichte dazu gekommen, daß gerade diese Künste sich kristallisiert haben, während andere verkümmert oder ganz untergegangen sind. Die Berechtigung dieser Fragestellung ist nicht zu bezweifeln. Aber mag es noch so einleuchtend sein, daß Zahl und Art der Sinne nur empirisch sich konstatieren und nicht irgendwie konstruieren lassen, ein bestimmter Leitbegriff bildet doch die Voraussetzung jener Konstatierung. Denn sonst kann ich ja »Sinne« mit Herz, Lunge, Blase oder Niere verwechseln oder auch mit Wille, Gefühl, Urteil. Und spreche ich von noch ungeschiedenen Komplexen, ist die Frage doch am Platze, wie sich aus ihnen eben das entwickelt hat, was wir Sinne nennen, ob in allmählicher Folge oder durch sprunghaftes Hinzukommen usw. Daß wir unter »Sinne« eine Gattung verstehen, deren Differenzen die einzelnen Sinne darstellen, während die höhere Gattung in physischer Richtung »körperliches Organ« bedeutet, in psychischer »Vorstellung«; das

kann nicht dadurch beeinflußt werden, daß wir die Spezies dieser Gattung vielleicht nicht einmal alle kennen. Auch ohne etwa alle Töne je gehört zu haben, vermögen wir mit vollster Bestimmtheit anzugeben, was einen Ton von einer Farbe oder Geruchsempfindung scheidet. Aus unserer Gliederung in Kunstarten folgt gewiß nicht, daß wir nun in der Lage wären, sie in ihrer Gesamtheit gleichsam zu deduzieren; wohl aber, daß wir in der Lage sind, sie mit Hilfe der Gliederungsprinzipien zu suchen. Man kann aber nicht eine Nadel suchen, wenn man nicht weiß, was eine Nadel ist. Dieses Suchen wird in unserem Falle einerseits durch das rein theoretische Interesse an der Erkenntnis bestimmt, anderseits aber durch das praktische Bedürfnis, Kunstwerke verstehen zu lernen. Mit dem immer tiefer dringenden Bemühen um das Verstehen wird Hand in Hand die Aufstellung immer neuer Begriffe sich ergeben, die jene Deutung ermöglichen sollen. Unerläßlich gefordert erscheint die prinzipielle Bestimmung der notwendigen Voraussetzungen künstlerischer Gegenständlichkeit. Wie weit wir aber innerhalb jeder einzelnen Gliederungsreihe gleichsam herabsteigen, das bedingt der Betrieb der Forschung. Mögen rein erkenntnismäßig einzelne Glieder vollkommen gleichwertig sein, die wissenschaftliche Durcharbeitung wird vor allem jenen gelten, die praktisch bedeutungsvoller sind. Man wird sich mehr um das Wesen der Bronze und des Marmors bekümmern, als etwa um das des Nephrits[1]), eben aus dem Grunde, weil Zahl und Wert der Nephritkunstwerke recht beschränkt sind, und diese uns an sich ferner stehen. Erfolgt aber aus irgend einem Anlaß die wissenschaftliche Hinwendung auf jene Kunstart, dann erwacht auch das Interesse nach Klärung ihres Wesens. Es ist ja das ein in allen Wissenschaften übliches Vorgehen, und gewiß keines, das berechtigte Skepsis veranlassen könnte. Sie wäre erst dann am Platze, wenn die grundsätzlichen Bestimmungen — die wir vollzogen zu haben

---

[1]) Rudolf Kobert, Ein Edelstein der Vorzeit und seine kulturhistorische Bedeutung; Stuttgart 1910.

glauben — so »zufällig« wären wie die Tatsache, daß es Marmor und Bronze, Farben und Linien gibt. Aber wir sagten ja: aus unserer Kunstauffassung heraus erhelle die Notwendigkeit eines Materials, in dem gestaltet wird. Auf diesem Wege gelangten wir zu unseren Prinzipien. Jedoch über Anzahl und Arten des Materials ist hiermit gar nichts vorgeschrieben. Nun könnte natürlich die Forschung alle Materialien, die überhaupt ausfindig zu machen sind, auf ihre künstlerische Wesensart prüfen; aber ein solches Vorgehen wäre schließlich unnütze Zeit- und Kraftvergeudung. Und die Forschung begnügt sich vielmehr damit, jene Materialien zu untersuchen, die tatsächlich für ihre jeweiligen Zwecke die wichtigsten sind. Jedoch derlei Untersuchungen sind eben nur möglich, wenn Wesen, Geltung und Stellenwert des Unternehmens klar liegen.

Aber die Forschung wird sich nicht begnügen dürfen, jenen elementaren Gliederungen nachzugehen. Wir deuteten ja bereits gelegentlich an, daß etwa bestimmte Materialien eine gewisse natürliche Zuneigung zu bestimmten Seinsstufen zeigen; daß bestimmte Darstellungswerte nicht in jedem beliebigen Material voll verwirklicht werden können; kurz: es bestehen die mannigfachsten Korrelationen[1]) zwischen den Einzelbedingungen. Hier gilt es, die typischen Verbindungen zu entdecken. Während jedes einzelne Kunstwerk seine individuelle Gesetzlichkeit besitzt, ja besteht in diesem einzigartigen Gestaltungsorganismus, stellt es sich doch in umfassendere Verbände ein, je nachdem wir die Korrelationen weiter verfolgen. Den elementaren Kunstarten überbauen sich komplexere, die auf einer bestimmten Vermählung der Urbedingungen beruhen; und gerade da erschließen sich der Wissenschaft die fesselndsten Probleme, deren exakte Behandlung noch kaum in Angriff genommen wurde. An dieser Stelle müssen wir uns mit dem kargen Hinweis auf den Weg der systematischen Erzeugung begnügen. Wenn wir nun im

---

[1]) Zu diesem Terminus vgl. William Stern, Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen; Leipzig 1911.

folgenden — nach einer Erläuterung unserer Prinzipien an der Hand von Beispielen — die einzelnen Bedingungen und Einteilungsglieder einer näheren Betrachtung unterziehen, leitet uns dabei sicherlich nicht der eitle Gesichtspunkt, eine irgendwie vollkommene Heerschau abzuhalten über alle Unterscheidungen, Arten und Klassen, die gemacht werden können und gemacht werden sollen, sondern lediglich die Absicht, klarzulegen, wie unsere Lehre durchgeführt zu werden vermag. Wir dürfen auch nicht mehr anstreben, ohne in sehr ausführliche Spezialuntersuchungen einzutreten oder — was erheblich schlimmer wäre — oberflächlich über sie hinwegzugleiten. Wenn also vielleicht eine gewisse Ungleichheit in der Behandlung von Teilproblemen sich im folgenden geltend macht, wird hoffentlich der aufmerksame Leser erkennen, worin sie begründet liegt: das eine Mal darin, daß erst durch Verfolgung des Teilproblems die prinzipielle Frage mit voller Klarheit einleuchtet, und das andere Mal in dem Nachweis, wie bestimmte Teilprobleme aufgefaßt werden müssen. Denn darum handelt es sich ja uns in erster Linie: zu zeigen, wie die gesamte kunstwissenschaftliche Arbeit — die sich in zusammenhanglosen Einzelbeiträgen zersplittert — in einem System verwurzelt wird, das jeder Frage ihre zugehörige Rolle vorschreibt, ja das überhaupt erst große Fragengebiete erschließt; also nicht Spekulation, die hochmütig fruchtbare Einzelforschung verdrängt, im Gegenteil: wissenschaftliche Grundlegung, die erst wahrhaft ertragreiches, gemeinsames Arbeiten ermöglicht; Ordnung statt Chaos.

§ 5.

Wir zeigen auf Tafel I das Innenbild einer Augenschale des Exekias aus der Vasensammlung zu München[1]). Die Anwendung unserer Gliederungsprinzipien soll nun an diesem Beispiel erprobt werden. Um aber an diese »Anwendung«

---

[1]) Zur kunstgeschichtlichen Würdigung vgl. A. Furtwängler und K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei; München 1904, Textband S. 277 ff., Tafel 42 und Ernst Buschor, Griechische Vasenmalerei, 1913, S. 141.



Tafel I.



Exekias, Dionysos' Meerfahrt. Innenbild einer Schale. Nach Ernst Buschor, Griechische Vasenmalerei.

keine übertriebenen Forderungen zu stellen, muß ein Doppeltes beachtet werden: eine Verfolgung in die Stileigentümlichkeiten kann hier nicht gegeben werden, nur gleichsam gewisse Ansatzpunkte. Das Stilproblem steht ja nicht in Frage. Und zweitens vermögen wir nicht bis zu den Unterscheidungen fortzuschreiten, die für eine genauere Fixierung notwendig wären. Die Klärung der hierzu erforderlichen Begriffe würde sich zu einem ganzen Buche auswachsen.

Was das Material anlangt, so wird man davon ausgehen müssen, daß es sich um Malerei auf einem ganz bestimmten Grund handelt, der eben nicht jedes beliebige Malverfahren zuläßt. Die Eigenart dieser Bedingungen gilt es zu erkennen, um sich dann darüber zu verständigen, was eigentlich schwarzfigurige Vasenmalerei bedeutet. Dabei darf diese nicht als ein zu bestimmter Zeit, bei einem bestimmten Volke sich abspielendes Kunstphänomen aufgefaßt werden, sondern als eine Kunstart, die von ihrem spezifischen Wesen her zu klären ist. Dann kann erst gefragt werden, warum sie sich gerade zu dieser Zeit und bei diesem Volk in dieser bestimmten Weise entwickelt hat. Nur so scheiden wir prinzipiell allgemeine Geltungen von zeitlich, national oder örtlich bedingten. Sind wir uns dieser Scheidungen nicht bewußt, erhalten alle unsere Aussagen etwas Unbestimmtes, Schillerndes, nicht fest Faßbares. Anzureihen wären dann Einsichten in das Wesen der Linie als Kunstmittel, in die gliedernde und schmückende Kraft der Farbe usw. Das gehört für diese Arbeit zum unerläßlich notwendigen Handwerkszeug. Denn mit dem Kunsterleben allein ist wenig geholfen, wo es sich um die wissenschaftliche Aufdeckung des künstlerischen Formorganismus handelt. Und auch kühne, souveräne Meisterschaft in Beherrschung der Sprachmittel entschädigt nicht für jenen Wissensschatz, der eben die Voraussetzung bilden muß.

Dann könnte die Frage nach dem Darstellungswert erhoben werden! Es ist eine Schale, aus der Wein getrunken werden soll. Da wir hier lediglich von dem Innenbild reden, trennen wir die Frage ab, ob die ganze Gestaltung der Schale

dem praktischen Zwecke des Weintrinkens angemessen ist. Welches Innenbild auch immer da wäre, die praktische Benutzbarkeit würde dadurch weder gehoben, noch beeinträchtigt. Und doch wäre es ein ganz grober Fehler, diesen praktischen Wert — den Genuß am Wein — deshalb hier aus der Betrachtung auszuschalten. Ihm entspricht die ideale Adäquatheit der Darstellung. Denn Dionysos, der Gott ist dargestellt, der den Menschen den beseligenden Trank bringt. Aus der Mitte des Schiffes steigen zwei Weinstöcke auf, an denen sieben volle, schwere Reben hängen. Hat der Zecher die Schale geleert, so glänzt ihm die Gottheit entgegen; der Wein, den er eben getrunken, war etwas Göttliches, eine Gottesgabe. In feierlich edlen und doch unendlich anmutigen Tönen klingt das gleich leise gedämpfter Musik empor vom Schalengrund. Nicht nur daß in der Gestaltung edle Feierlichkeit und graziöse Anmut uns entgegentreten, sondern eben Dionysos als Weinbringer. Seine Fahrt vollzieht sich in dieser Weise. Betrachtet man das Bild nur als Bild und nicht als Innenbild einer Weinschale, kann man diesem Werte nicht gerecht werden: die Eigentümlichkeit seines Stimmungscharakters geht verloren. Diese ideelle Angemessenheit an den Zweck ist gewiß ein Wert, der dem Kunstwerke mit gleichem Rechte zuzusprechen ist wie alle anderen Bestimmungen: das Gehaltene, Gezügelte im Genuß, der etwas göttliches ist, voll graziös spielender Anmut und einer ruhigen Feierlichkeit. So genieße den Wein, so sei dein Symposion! und so geistgeworden, frei von jedem kleinlichen Materialismus; gestaltete Form in der reinen Wirklichkeit eines luftigeren, erhöhteren, erdentlasteten Seins!

Fragen wir weiter nach der Darstellungsweise: das Bild ist in einen Kreis eingebettet. Das mag zum Teil aus den Bedingungen des Materials erklärlich sein und aus denen des Zweckes, jedenfalls entfaltet sich hierdurch eine besondere Art der Darstellung, die bei aller spielerischen Freiheit doch eine starke Gebundenheit erhält, eine Geschlossenheit der Abrundung, in der sich alles harmonisch beruhigt. Von der klar vor-

handenen und doch wieder aufgelockerten Symmetrie wäre hier zu sprechen, von der sehr weisen, ornamentalen Gruppierung der tanzenden Delphine, von dem windgeblähten Segel, das einen wundervollen Mittelpunkt abgibt, der aber durch diese leise Bewegtheit nichts Starres an sich hat; dann weiter von der Art, wie der Gott aufgefaßt ist und sein Schiff usw. Hierauf — die Reihenfolge wird sich aber von Fall zu Fall nach den jeweils herrschenden Verhältnissen einzurichten haben — wäre es am Platz, die »Seins«frage aufzuwerfen. Verstandesmäßig könnte man ja bemerken, daß jedenfalls zwei Delphine hoch in der Luft tanzen, daß niemand das Schiffssteuer bedient, daß ein lebender Baum dem Schiffsboden entwächst und zwar in einer die Maße der Wirklichkeit weit übersteigenden Größe. Aber all dies ist gewiß keine Genußstörung, wenn man einfach in der Seinsschicht verharrt, in der das Bild ruht, sich gleichsam in seine Welt hineinstellt. Dann erscheint sie so fest gefügt, so kontinuierlich, daß man gar keine Masche findet, durch die man ihr entschlüpfen könnte. Mit welchen Mitteln dies die Gestaltung zuwege bringt, das wäre zwingend nachzuweisen. Und nun bleibt noch die Frage nach dem kunstgenießenden Verhalten? Es muß sich naturgemäß dem Bilde anpassen, und dieses fordert einen bestimmten Typ des Kunstverhaltens. Selbstverständlich kommt kein wildes, hastiges Ansichreißen in Betracht, wie bei einem Kinodrama, sondern ein feinschmeckerisches und bewußtes Genießen, das auf zarte Nuancen reagiert. Und das leitet uns zu jener Trinkbestimmung zurück, von der unsere Erörterung ausging.

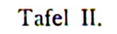
Und nun das zweite Beispiel! Auf Tafel II sehen wir eine altägyptische Malerei. Sie ist auf Stuck aufgetragen und stammt aus dem Grabe des Menena[1]). Die Materialfrage können wir ausschalten, weil sie keine prinzipiellen Schwierigkeiten bietet. Umso stärker drängt sich die Frage nach den Darstellungs-

[1]) Die folgende Analyse stützt sich in ihren tatsächlichen Angaben auf die Würdigung, die Walter Wreszinski diesem Werk zuteil werden läßt in seinem Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte, I, 2.

werten auf: das Bild verherrlicht den Toten; es ist ein Denkmalwerk. Darum zeigt es den Verstorbenen in dem Erleben, das für ihn das Schönste war: als glücklichen Jäger, vornehm gekleidet, im Kreise seiner Familie. Was das Leben an Gütern ihm schenkte: Liebe, Reichtum, genußreiche Betätigung; hier verschlingt es sich anschaulich zu jener Einheit, die den »glücklichen« Menena offenbart. Hier — im Rahmen des Kunstwerks — ist das Glück, das dem Verstorbenen zu verschiedenen Stunden von verschiedener Seite her zuteil ward, verdichtet und allem Wandel entrückt, erhoben in Ewigkeit. Daß dies Bild die verlangte Aufgabe mit einer so schlagenden Deutlichkeit löst, das begründet gewiß einen Wert und ist nichts, was irgendwie von der Gestaltung des Gemäldes in Abzug gebracht werden könnte. Keine Auffassung würde dem Werke gerecht, die diesen Sachverhalt als belanglos beiseite schieben wollte. Wagen wir ihn abzuschälen, wird das Werk in einer wichtigen Hinsicht unverständlich, ja es wird zu einem ganz anderen als zu demjenigen, von dem wir sprechen, und dem jene Bestimmung mit Recht zukommt.

In welcher Seinsschicht vollzieht sich die Darstellung? Achten wir vielleicht zuerst auf die Momente, welche einer rein verstandesmäßigen Betrachtung als »unwahr« auffallen. Es sind derer so viele, daß wir nur einige nennen können. Alle Personen stehen nicht auf dem Boden der Nachen, sondern an den Bootsrändern; damit werden Überschneidungen vermieden, und die vollen Figuren treten hervor. Die inhaltliche Bedeutung wird völlig klar durch das erzählende und akzentverleihende Moment. Nichts schiebt sich ineinander, wie es der zufällige Anblick fügt, sondern mit reiner, gegenständlicher Deutlichkeit entfaltet sich alles in einem Nebeneinander, dessen logisch-anschaulichen Zusammenhang keiner zu verkennen vermag. Daß die kleine weibliche Figur links oben zur Familie gehört, sehen wir zwar nicht unmittelbar, aber es wird uns gleichsam zweifelsfrei »erzählt«. Aus der »Wirklichkeit«, auf die es hier gar nicht ankommt, finden

Tafel II.



Altägyptische Wandmalerei aus dem Grabe des Menena.

Tafel III.



Phot. Andersen.

Raffael, Der wunderbare Fischzug. Wandteppich.

wir den Weg zu jener, die das Kunstwerk trägt, ja das Kunstwerk ist. So spießt z. B. Menena auf einmal zwei Fische. Dazu ist eine eigene Wasserfläche geschaffen, in der die Fische parallel stehen; also auch hier höchste inhaltliche Durchsichtigkeit unter völliger Preisgabe der sogenannten Naturrealität, die etwas »Ungeordnetes« hat, gegenüber der streng gefügten, sinnreichen Ordnung, die das Kunstwerk durchwaltet. Auf der rechten Bildhälfte — auf beiden Seiten treten die gleichen Personen auf — umfaßt zärtlich die Gattin den Gatten, und liebend hält sich das Töchterchen an den Vater. Sicherlich hätten diese Bewegungen den Jäger arg gehindert, aber sie sind da, weil das innige Familienglück in ihnen zum Ausdruck gelangt. Oder: die Nester sind nicht in die Papyrusstauden eingebaut, sondern schweben über ihnen, und die Eier stehen nebeneinander. Überall zeigt sich die Scheu vor Überschneidungen, welche die Gegenstände »entstellen« und »verwischen«, und die Rücksicht auf erzählende Deutlichkeit. Auch die Kähne sind zu klein geraten; aber sie müssen gar nicht größer sein: daß es Kähne sind, steht fraglos fest; und der Nachdruck liegt auf den Personen und ihren Handlungen. Wir besitzen dazu eine prachtvolle Analogie aus der italienischen Hochrenaissance, nämlich Raffaels »Der wunderbare Fischzug«[1]). Heinrich Wölfflin[2]) sagt: »Raffael machte die Schiffe klein, unnatürlich klein, um den Figuren die Herrschaft zu sichern. So hatte Lionardo beim Abendmahl den Tisch behandelt. Der klassische Stil opfert das Wirkliche den Rücksichten auf das Wesentliche.« Wir sehen, daß dies keineswegs eine Besonderheit darstellt, die lediglich dem reifen Stil italienischer Renaissance zukäme. Gewiß baut er auf dieser Seinsschicht, aber das tut unser Bild nicht minder. Kein Mensch wird es doch darum jenem »Stil« zurechnen wollen. Es handelt sich eben hier um keine reine Stileigentümlichkeit, sondern um einen für bestimmte Stile charakteristischen Kunst-

[1]) S. Tafel III.

[2]) Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst, 4. Aufl., 1908, S. 108.

typus. Verschiedene Stile bedienen sich seiner in verschiedener Weise. Und der Stil besteht darin, daß er dieses Merkmal verknüpft in eine ganz bestimmte Gesetzlichkeit, nicht in dem losgelösten, für sich allein betrachteten Merkmal.

Wir fragen weiter nach dem »Wie der Darstellung«; nach ihrer Symmetrie, nach der Flächenverteilung, nach der eleganten Art der Linienbewegung usw. Wir finden, wie ausdrucksreich die Wucht der Schleuderbewegung sich dem ganzen Körper Menenas mitteilt, wie sprechend die dunkle Silhouette des nackten, Lotosblumen pflückenden Mädchens gebildet ist, wie die — gewiß nicht zur Jagd geeignete — Kleidung Menenas sein reiches, vornehmes Wesen kündet usw. Die Frage nach dem Kunstverhalten bleibt noch übrig. Es muß ein Genuß am deutlichen und zugleich prägnanten Erzählen sein und ebenso an einer fast kalligraphischen Zeichnung der Dinge. Die »Geschichte« wird so »abgelesen« und doch wieder als bildhafte Einheit »geschaut«. Es ist der anschauliche Bericht von den Taten und dem Leben des glücklichen Menena, und während der Bericht sich in treu-genauen Angaben entfaltet, faßt er sich zugleich zur Einheit zusammen, wie die Bewegung eines Gedichtes in sich selbst zurückkehrt. Weder der reine Inhaltsjäger, noch auch der reine Formgenießer schöpfen das Werk aus. Sie verlegen es — sozusagen — in ihm fremde Schichten. Wie nun die Kunstaufnahme sich »von selbst« auf diese Schicht einstellt oder zu ihr vielleicht durch eine Ausbalancierung verschiedener Schichten vordringt, das gehört in eine eingehende Untersuchung der Typen des Kunstverhaltens.

Ähnlich wie an diesen — der Malerei entlehnten — Beispielen ließe sich natürlich die Anwendbarkeit unserer Prinzipien auch innerhalb anderer Kunstgebiete erhärten. Bei einem lyrischen Gedichte z. B. handelt es sich um ein Gebilde der Wortkunst. Wir können seine Struktur nicht begreifen ohne Einsicht in das Wesen der Sprache als Kunstmittel, über die Stellung des Wortes zu seiner Bedeutung, über die Klangwerte der Sprache, über ihre Melodik und mögliche Rhythmik,

über ihre Fähigkeit zur »Veranschaulichung« und »Gefühlserweckung«. Und der Darstellungswert — von dem möglicherweise das Lyrische als Kunstart überhaupt seine Rechtfertigung erfährt — wird vielleicht sein: die Schwingung resignierter Melancholie, tändelnder Heiterkeit, banger Todesahnung, trotzigen Lebenswillens usw. Die Seinsschichten werden sich wesentlich verschieben, je nachdem sich der Sinn nur aus den begrifflichen Bedeutungen der Worte aufbaut, oder mit aus ihrem Klangwert und Rhythmus, aus einer bestimmten Strophenfolge und Strophenart usw., aber auch je nachdem, in welche Tiefen des Ichs das Gedicht hinuntersteigt. Das unfreiwillige Steigen und Fallen — nicht das natürliche Atmen — wird als unerträglicher Seinswechsel empfunden. An zahlreichen Gedichten Heines kann man sich leicht klarmachen, was ich meine. Im übrigen ist dies ja eine von vielen bemerkte und in der verschiedensten Weise ausgedeutete Erscheinung. Wir sind verblüfft, uns auf einmal in einer anderen Welt zu befinden, und die Tür zu der Welt, in der wir eben noch weilten, wird plötzlich zugeschlagen. Ein sehr interessantes Beispiel gibt Friedrich Gundolf[1]) an der Hand folgender Verse Goethes:

> . . . . . .
> Freude! Wollust! kaum zu fassen!
> Und doch wollt ich, Himmel, dir
> Tausend solcher Nächte lassen,
> Gäb mein Mädchen Eine mir!

»Es ist an sich noch nicht einmal der Gedanke, was hier das ahnungsvolle Halbdunkel zerreißt: die Sehnsucht nach einer Nacht mit der Geliebten könnte als leidenschaftlicher Abklang sehr gut dies Gedicht krönen und runden — aber hier ist es der Begriffsinhalt, die geistreiche Antithese, der logische Kontrast zwischen der Schönheit der Mondnacht und der ersehnten Liebesnacht, was plötzlich ohne anderen Übergang als einen des Begriffs, des Begriffs Nacht, ein dumpfes Gefühl

---

[1]) Friedrich Gundolf, Goethe; Berlin 1916, S. 68.

und einen geistreichen Einfall konfrontiert, d. h. aus einer gelebten Welt in eine gedachte umspringt.« Die Darstellungsweisen, wenigstens in gröbsten Zügen ausfindig zu machen, wird nicht schwer fallen. So gehören etwa hierher die in neuester Zeit angestellten Untersuchungen über die Stellung des Ichs in der Lyrik. Auch ist darauf zu achten, ob die Darstellungsweise mit dem Darstellungswert sich einfach deckt in völliger Stimmungsparallelität, oder ob und welche Verschiebungen sich vielleicht ergeben. Und auch die primitivsten Bestimmungen des Kunstverhaltens wird man ohne allzu erhebliche Mühe finden. Die Schwierigkeiten tauchen erst auf und häufen sich, wo die feineren Differenzierungen in Frage kommen, wo die wahre Detailarbeit der allgemeinen Kunstwissenschaft einsetzt. Es wird sich wohl nicht mehr als nötig erweisen, etwa noch ein Musikstück als Beispiel heranzuziehen; der Zweck — unsere Auffassung praktisch vorzuführen — dürfte erreicht sein. Im folgenden wollen wir die einzelnen Gliederungsprinzipien der Reihe nach einer eingehenderen Betrachtung unterwerfen. Sie soll vor allem deutlich machen, an welcher Stelle verschiedene Probleme sachentsprechend behandelt werden müssen. Wir haben Kategorien wie Drama, Malerei, Plastik, Lyrik, Epik, dann wieder malerisch, plastisch, lyrisch usw. Aus der Not der Praxis sind sie entsprungen und haben zweifellos — im Mühlstein der Forschung immer schärfer zugeschliffen — treffliche Dienste geleistet. Ihren systematischen Ursprung, ihre kritische Verankerung gilt es zu erkennen, oder wenigstens den Weg zu weisen, wie sie erkannt werden können.

§ 6.

Das Materialprinzip ist sicherlich dasjenige, das stets am meisten beachtet wurde. Wird von einer Einteilung der Künste gesprochen, meint man gewöhnlich in erster Linie Dichtkunst, Musik, Malerei, Plastik, Zeichnung usw. Und auch die Scheidung in Zeit- und Raumkünste, in die des Nebeneinander und Nacheinander ist letzthin eben durch

Wesensunterschiede des Materials bedingt. Der Vorrang, den dieser Grundsatz zweifellos genießt, fußt auf zwei psychologisch leicht verständlichen Tatsachen. Erstens gehört nur eine sehr einfache Überlegung dazu, einzusehen, daß ein Material eine unerläßliche Voraussetzung jeder Kunstgestaltung bilde, und zweitens ist das Material etwas bequem Faßbares und seine Unterschiede leicht konstatierbar. Wir stehen dabei auf »sicherem Boden« und können uns auf ihm — wenigstens den Hauptrichtungen nach — mühelos bewegen. Und das bedeutet von vornherein zweifellos einen Vorteil für die Forschung. Wenn auch heute die Wissenschaft von der richtigen Überzeugung durchdrungen ist, daß diese Einteilung keineswegs genügt, ist es doch durchaus unbillig, sie als eine »zu selbstverständliche« stolz zu vernachlässigen. Will man sich klarmachen, was alles in diesem allzu Selbstverständlichen beschlossen liegt, gelangt man zu Einsichten, die sich gar nicht »von selbst verstehen«, und die von grundlegender Bedeutung sind. So haben denn auch die zahlreichen Arbeiten, die der Lösung dieser Fragen gewidmet sind, ganz erheblich unser Wissen um die Kunst gefördert.

In einem naturwissenschaftlichen Sinne will R. Hamann[1]) die »Materialkunde« aufgefaßt sehen. Ich kann aber die ganze Einteilung dieses Forschers — mit dem ich sonst in sehr wesentlichen Fragen übereinstimme — keineswegs glücklich finden. Er nimmt »drei Bestimmungen« an, »die das Wesen des Kunstwerkes ausmachen, von denen jede einzelne nicht imstande ist, das Kunstwerk . . . eindeutig zu bestimmen, und von denen jede für sich genommen weiter reicht, als das Kunstwerk, und es deshalb in Zusammenhänge einstellen kann, die einer besonderen Methode der historischen Forschung bedürfen«. Ganz einverstanden bin ich damit, wenn Hamann jene Bedingungen als solche sine qua non faßt; und er hat sie gewiß nicht in Rücksicht auf die historische Forschung

[1]) R. Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft; Monatshefte für Kunstwissenschaft, IX, 2, 1916, S. 64–78.

aufgestellt, aber der Gedanke an sie schädigt die Reinheit seiner Problemlösung. Er will zwei verschiedene Fragen auf einmal beantworten: das immanente Wesen, die Gesetzlichkeit des Kunstwerks klären und Mittel finden, das Kunstwerk geschichtlich einzuordnen. Darum wird ihm auch die Materialkunde zu einem vorwiegend naturwissenschaftlich orientierten Gebiet, um eben aus den Veränderungen des Materials und seiner Beschaffenheit das Alter des Kunstwerks errechnen zu können; während wir aus der künstlerischen Eignung des Materials das Wesen des Kunstwerks nach einer Richtung hin begreifen wollen. Hamann sagt — und denkt dabei geflissentlich nur an die bildende Kunst —: »Zunächst gehört zum Wesen des Kunstwerks, daß es ein materielles, dauerndes Ding ist, das damit den Schicksalen der Zerstörung und der Veränderung ausgesetzt ist, wie alle Objekte der Natur, und nach naturwissenschaftlichen Methoden untersucht werden kann. Alles, was wir von Materialkunde am Kunstwerk voraussetzen, ist naturwissenschaftlich orientiert und betrifft den materiellen Charakter des Werkes.« Und folgenden Erfolg verspricht er sich von seiner Materialkunde: »Man denke an die Schlüsse, die aus dem materiellen Erhaltungszustand eines Werkes auf seinen ehemaligen Standort innerhalb oder außerhalb der Kirche, an offenen oder geschlossenen Fenstern gezogen werden können, und es ist wohl denkbar und methodisch zu fordern, daß nach den Gesetzen einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Materialkunde aus dem gegenwärtigen Zustand eines Werkes sein Zustand in einem bestimmten Zeitpunkt berechnet werden könnte.« Das beweist deutlich, daß Hamann mit seiner Materialkunde etwas völlig anderes anstrebt, als wir mit dem Anspruch eines Materialprinzips und der Durchführung dieses Prinzips. Man könnte vielleicht — auf die naturwissenschaftliche Richtigkeit kommt es in diesem Beispiel nicht an — aus der Art der Löcher des Bohrwurms in einer Holzplastik gewisse Schlüsse auf ihr Alter ziehen, und darum würden diese Kenntnisse ganz gewiß in die Materialkunde Hamanns gehören, aber ebenso gewiß

nicht in unsere Lehre von der künstlerischen Materialgesetzlichkeit. Denn es ist doch evident, daß die durch die Arbeit des Bohrwurms verursachten Veränderungen am Kunstwerk in keiner Weise zu seinem Formorganismus gehören. Und nur von ihm ist bei uns die Rede. Hamanns Materialkunde ist ein technisches Hilfsmittel historischer Forschung; diese geht uns aber bei dem vorliegenden Problem gar nichts an, ja ihre Einbeziehung würde es heillos verwirren. Darum liegt es uns auch völlig fern, unsere Untersuchungen naturwissenschaftlich zu orientieren, wobei wir natürlich nicht bestreiten wollen, daß gewisse naturwissenschaftliche Kenntnisse die Voraussetzung bilden, wenn etwa von der Bronze gesagt wird, daß sie kühnere Ausladungen gestattet als der Marmor, und daß sich jene anders dem auffallenden Licht gegenüber verhält als dieser. Aber jedenfalls betrachten wir nicht die Materialien vom »naturwissenschaftlichen Standpunkt« aus, sondern von dem der Kunst, also auf ihre Eignung hin, eine Gestaltung auf das Gefühlserleben zu vollziehen, derart, daß der Sinn dieser Gestaltung im Gefühlserleben sich erschließt. Eine naturwissenschaftliche und historische Betrachtung der Sprache ist natürlich etwas anderes als die Aufgabe, die Sprache in ihren wesenhaften Möglichkeiten als Kunstmittel zu untersuchen.

Bei der Bedeutung, welche den Hamannschen Arbeiten für die allgemeine Kunstwissenschaft zukommt, scheint es mir geboten, seine ganze Auffassung hier durchzusprechen, selbst auf die Gefahr hin, auf eine Weile von der geraden Bahn unseres Themas abzuschweifen. Nach den Darlegungen über die Materialkunde gibt Hamann die zweite Bestimmung. Jedes Kunstwerk, als Produkt menschlichen Tuns, fordert heraus zur Beurteilung der besonderen Leistung menschlichen Könnens. Die Begriffe, unter denen wir dieses Können beurteilen, sind die »der Originalität einerseits in bezug auf Erfindung, Findung oder Gestaltung eines bis dahin noch nicht existierenden Gebildes, und der Technik andererseits in bezug auf Darstellung des Gebildes in einem bestimmte

Schwierigkeiten darstellenden Material«. Sicherlich können wir mit Hilfe dieser Methode die kunstgeschichtliche Bedeutung eines Kunstwerkes erkennen, aber sie setzt notwendig voraus, daß wir das Wesen dieses Kunstwerkes rein sachlich geklärt haben. Mit jener Hinwendung zur Leistung vollzieht sich ein Sprung auf anderes Gebiet: wir sprechen nicht mehr vom Kunstwerk, sondern eben von der Leistung, die zu seiner Herstellung notwendig war. Es ist mir demnach sachlich völlig unverständlich, wie dieser genetische Gesichtspunkt in jene rein phänomenologische Wesensklärung aufgenommen werden konnte. Welche historische Leistung erforderlich war, um das Newtonsche Gravitationsgesetz zu finden, ist natürlich etwas ganz anderes als der »Sinn« dieses Gesetzes. Nur weil Hamann trotz systematisch klarer Einstellung immer wieder an die historische denkt, verschwimmen ihm beide. Ganz besonders mißglückt erscheint mir aber seine dritte Bestimmung: als diese »gilt uns das, was wir als spezifisch künstlerischen Gehalt auffassen, daß nämlich die in der Wahrnehmung dargebotenen sichtbaren Elemente als solche eine Bedeutung haben, die wir im weitesten Sinne als Veranschaulichung bezeichnen«. »Dieser geistige Gehalt kann durchaus unabhängig von den beiden anderen Bestimmungen auftreten; denn er ist sowohl unabhängig von der Kunstleistung, da ihn Natur und Photographie auch zu bieten vermögen, als auch von der materiellen Existenz lebloser Körper, da er von Menschen vorgeführt werden kann . . . und auch als Vision, Phantasma, Halluzination aufzutreten vermag.« Nun erscheint es als logischer Widerspruch, einen künstlerischen Gehalt anzunehmen, ihm aber wieder völlige Unabhängigkeit von allem Künstlerischen einzuräumen. Hier stoßen wir auf den schwächsten Punkt der in manchen Fragen grundlegenden Ästhetik Hamanns[1]). Dieser dunkle Begriff der »Veranschaulichung« — ein Erbe Fiedlers — bedeutet ihm einerseits ungefähr das, was wir unter Darstellungswert verstehen.

---

[1]) Vgl. S. 18 ff. im ersten Band dieser Arbeit.

Dann ist es natürlich ganz richtig, daß diese Werte in die künstlerische Darstellung eingehen können, aber als ethische, intellektuelle usw. nicht an die Kunst gebunden sind. Aber Kunstsein gewinnen sie eben doch nur durch den Gestaltungsvorgang der Kunst. Anderseits bedeutet Veranschaulichung für Hamann gerade diesen spezifischen Kunstcharakter, die bestimmte, nur in der Kunst vorfindliche Gegebenheitsweise. Dann ist aber auch selbstverständlich diese Veranschaulichung etwas toto genere anderes, als die Anschaulichkeit einer Halluzination. Die Veranschaulichung der Kunst kann dann lediglich als Funktion ihres Gestaltungsorganismus betrachtet werden, wie Fiedler mit schärfstem Nachdruck betont hat, genau so, wie wir die Gestaltung auf das Gefühlserleben eben von der Gestaltung abhängig machen und nicht von nackten Stoffen und Materialien. Kurz, selbst Hamann arbeitet noch mit nicht genügend analysierten Komplexen, die anstatt grundlegender Eindeutigkeit ein zwiespältiges Schillern gefährlich offenbaren.

Kehren wir aber zurück zu den Problemen, die unser Materialprinzip aufwirft, stehen wir zuerst vor der sehr oft erörterten Frage: warum genießen bestimmte Materialien einen so hervorstechenden künstlerischen Vorzug gegenüber anderen? warum gibt es etwa keine Kunst der Gerüche, wobei also die »Parfüms« das Material abgeben würden? Wir räumen gern ein, daß ein Parfüm einen starken sinnlichen Eindruck erzielen kann, der durchaus dem eines Akkords nicht nachstehen muß, und ebenso scheint uns, daß es auch möglich ist, durch Gerüche »Geistiges« fühlbar zu machen. Dabei denke ich aber nicht an die Assoziationen — der Ausdruck ist hier allerdings nicht recht passend — die sich oft recht deutlich einstellen, wie mir vielleicht bei einem bestimmten Geruch das lebhafte Erinnerungsbild von Venedig auftaucht, oder bei einem anderen das nicht minder lebhafte an den überheizten, schlecht gelüfteten Schulraum und an die mit ihm in Zusammenhang stehenden Erlebnisse. Gerade, weil Gerüche stark gefühlsbetont sind, vermögen sie alles

aufzuwühlen, was mit diesen Gefühlen irgendwie verknüpft war. Aber auf diese subjektiven Assoziationen könnte keine Kunstart sich gründen. Zwei andere — wenn auch verwandte — Tatsachen habe ich im Auge, wenn ich von jenem »Geistigen« im Geruch spreche. Bestimmte Gerüche scheinen charakteristisch für bestimmte Sachverhalte: »hier riecht es nach Stall«, »nach Frühling«, oder »vornehm«, »ordinär«. Ferner gibt es Gerüche, die an sich »zärtlich«, »schwül«, »üppig«, »dumpf« sind, ohne irgend einen unmittelbaren Gegenstandsbezug, gleichsam stimmungsmäßig, entfernt ähnlich dem Zauber einer musikalischen Melodie. Aber nun können die Parfüms nicht nacheinander so dargeboten werden, daß sie sich zu komplexen »Gestalten« aufbauen. Sie schlagen einander, verflüchtigen sich usw. Es kann nur ein qualitativ und quantitativ abgestufter Geruch verabreicht werden, wenn ich mich so ausdrücken darf. Und eine Kunst dieser Art wäre so langweilig, wie wenn ich vor einer einzelnen Farbe oder vor einem einzelnen klangvollen Wort stünde, wie ein Zeichen, das meine Phantasie vielleicht in Schwingung bringt, das aber nicht selbst diese Schwingung gestaltet. Ebenso erweist es sich unmöglich, eine differentiertere Geruchssprache zu begründen: sie bleibt ärmlich beschränkt und wäre unsagbar umständlich, wollte man sich ernstlich in ausgedehnterem Umfang ihrer bedienen.

Aber noch aus einem anderen Grunde, als aus dem Interesse an einer Einzelfrage, ging ich auf sie ein. Man wird wohl bemerkt haben — und dieses Bemerken kann vielleicht Anlaß eines Einwandes werden —, daß wir nicht nur vom Material sprachen, sondern auch vom Kunstverhalten. Gewiß; da die Kunst eine Einheit darstellt, ist es völlig ausgeschlossen, eine ihrer Seiten ohne Rücksichtnahme auf die anderen zu behandeln, und die Beschaffenheit der einen determiniert innerhalb gewisser Grenzen die anderen, so daß im gelungenen Kunstwerk gerade durch diese gegenseitige Verzahnung Notwendigkeit der Gestaltung herrscht. Und doch ist es sachlich dringendst erforderlich, diese Seiten zu unterscheiden,

will man nicht alles durcheinanderwerfen. Daß es Gerüche gibt, ist eine Tatsache, die sicherlich nicht aus dem Kunstverhalten heraus verständlich wird. Auch daß es gerade diese und keine anderen Gerüche gibt, darüber kann mich kein Kunstverhalten belehren. Es könnte ebenso jedem Ding ein bestimmter Geruch zukommen, derart, daß alle durch ihn charakterisiert wären; oder es könnten Gerüche gleich Tönen sich verbinden. Das alles wäre nicht undenkbar; aber es ist eben nicht so. Das hängt gewiß — wenigstens zum Teil — von unserer psychophysischen Organisation ab. Aber sie meine ich ebensowenig, wenn ich von Parfüms rede, wie wenn ich von Tönen, Farben, Marmor oder Bronze spreche. Untersuchen wir hier Gerüche, so fassen wir sie auf als Materialien für künstlerische Gestaltung. Und hierfür scheint ihre Eignung eine sehr geringe; und sie wird noch geringer, wenn wir uns etwa fragen, welche Darstellungsweisen da möglich sind, welche verschiedene Seinsschichten sich in der Formung des Kunstwerks da offenbaren können.

Ebenso, wie wir begründen müssen, warum etwa eine Geruchskunst zu einem sehr bescheidenen Aschenbrödeldasein notwendig verurteilt scheint, haben wir zu zeigen, warum gerade Farbe, Linie, Ton, Wort, Stein, Bronze, Porzellan usw. mit Recht so bevorzugte Materialien sind. Und es wird sich nicht nur darum handeln, das Wesen dieser einzelnen Materialien zu klären, sondern auch die Wesensunterschiede dieser Materialien aufzuweisen. So gehört es hierher, wenn z. B. Georg Simmel[1]) den Unterschied von Form und Farbe in kühner Intuition dahin erläutert, »daß sich in der Form gewissermaßen die abstrakte Idee der Erscheinung darstellt, während die Farbe sowohl diesseits wie jenseits dieser steht. Sie ist sinnlicher und ist metaphysischer, ihre Wirkung ist einerseits unmittelbarer, anderseits tiefer und geheimnisvoller. Ist die Form etwa als die Logik der Erscheinung zu bezeichnen, so bedeutet die Farbe eher deren psychologischen

[1]) Georg Simmel, Studien zur Philosophie der Kunst, besonders der Rembrandtschen; Logos, V, 3, S. 225 und Rembrandt, 1917, S. 60.

und metaphysischen Charakter. Macht man sich nun klar, daß die Farbe im Unterschied gegen die Linie — gerade wie an ihrer Stelle Psychologie und Metaphysik im Unterschied gegen die Logik — der Ort der Graduierungen, des Stärker und Schwächer, der Valeurs mit ihren unendlichen quantitativen Möglichkeiten ist, so ist weiterhin ersichtlich, daß mit dem Vorherrschen der Form und ihrer geometrischen Intendierung die gleichmäßige Durchführung aller Bildteile gegeben ist. In dem geometrischen Gebilde ist alles gleich berechtigt«. So hinreißend durch weite Ausblicke auch derartige Bemerkungen sein mögen, sie können nur als Grundlage für die viel nüchterneren Untersuchungen dienen, die in systematischer Weise angestellt werden müssen. Denn endlich gilt es, den Zustand der gefühlsmäßigen Ahnungen zu überwinden durch schlichtes, sicheres Wissen. Viele sträuben sich triebartig dagegen; sie fürchten, daß aller Zauber und Reiz verloren gehen, die individuelle Eigenart verwischt wird und auch die Schreibweise zu einer pedantischen Trockenheit heruntersinkt. Aber diese Vorzüge dürfen nicht innerhalb der Wissenschaft auf Kosten ihrer Exaktheit sich entfalten, sonst sind sie nur wucherndes Unkraut, das selbst dann entfernt werden muß[1]), wenn jene geschilderten Gefahren zum Teil Wirklichkeit werden. Im übrigen wäre gerade hier ein ergiebiges Feld für Dissertationen, welche die in der Literatur versteckten Schätze heben und unter sachgemäßer Einstellung verarbeiten könnten. Auch die ältere Literatur würde da manche überraschende Aufschlüsse gewähren. Sie wird überhaupt — von wenigen Ausnahmen[2]) abgesehen — in unbegreiflich sträflicher Weise vernachlässigt; ebenfalls ein beredtes Zeichen für die dilettantische Art, die gerade unsere Wissenschaft verseucht[3]).

[1]) Gewiß können so wertvolle Anregungen geboten werden, aber erst ihre systematische Auswertung sichert ihnen wissenschaftliches Heimatrecht.

[2]) Die Ästhetik Volkelts verrät eine meisterliche Beherrschung der gesamten Literatur.

[3]) Auf die Fülle der zu leistenden Arbeit weist hin der Forschungsbericht von Ernst Bergmann, Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie, 1914.

Nehmen wir ein Beispiel: die Farbe[1]). Wie wirkt die einzelne Farbe? Wie wirken Farbenverbindungen? Welchen Einfluß haben Verschiebungen der Qualität, des Sättigungscharakters, der Helligkeit, der Raumgröße usw.? Wie verändern sich die Wirkungen, wenn wir die Farbe nur als Farbenwert auffassen, oder als Dingfarbe? Es scheinen sich da drei verschiedene Möglichkeiten zu ergeben: Farben als formklärendes Prinzip, als reine Klänge und als Dingbezeichnungen. Um eine Fläche von der anderen zu scheiden, brauche ich sie bloß verschieden zu färben. Ich orientiere mich dann über den Formaufbau. Die Farbe bezeichnet mir in dieser Verwendungsart nicht das Ding, sondern sie hebt nur seine Form hervor und hebt sie von anderen ab. In der reinen Verfolgung dieses Grundsatzes darf die Farbe nicht naturalistisch abbilden, noch darf ihre Anordnung harmonischen Selbstwert offenbaren. Sie dient ja allein der Präzision der Form, ohne eine andere Seinsschicht hineinzutragen, und ohne den Versuch wagen zu dürfen, die Aufmerksamkeit auf sich abzulenken. So treten an sie ganz andere Anforderungen heran als bei ihrer reinen Klangverwendung oder bei ihrer Funktion als Dingfarbe. Hier wird sie von den sachlichen Inhalten her bestimmt, ist also gegenständlich gebunden und nicht durch die Kategorie, klare Formscheidungen zu gestatten, Formfremdes zu trennen, Formverwandtes zu vereinen. Und wieder lassen sich verschiedene Möglichkeiten erkennen: entweder handelt es sich um die Lokalfarben — die eigentlichen Dingfarben — oder um die farbige Gesamterscheinung, in der sich mir ein Komplex in einer bestimmten Situation darbietet. Im ersteren Fall ist das sommerliche Baumlaub immer grün, im letzteren kann es violett, blau,

---

[1]) Vgl. meine »Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre«, 1908. Ich würde heute wohl jedes Kapitel dieser Schrift anders abfassen und ich bin mir ihrer Unvollständigkeit klar bewußt; aber gerade in den Fragen, welche die künstlerischen Verwendungsmöglichkeiten der Farben betreffen, halte ich sie durchaus aufrecht. Vgl. auch die neueren Untersuchungen von Katz, Jaensch, Jantzen usw.

rot, gelb, weißlich sein. Die reinen Klangwirkungen gehen aber wieder einfach an den Dingen vorüber; sie existieren nicht für sie, und jede gegenständliche Bindung entfällt. Nur die immanente Harmoniegesetzlichkeit der Farben kommt für sie in Frage. Das gliedernde Prinzip kennt also lediglich die Formen der Dinge, welche die Farben heraustreiben; das Prinzip der Dingfarbe sucht den Dingen oder Dingkomplexen gerecht zu werden. Auf jeder dieser Arten baut sich eine eigenberechtigte Kunstart auf, die ein ganz bestimmtes Gebiet umspannt und eine ganz bestimmte Betrachtungseinstellung erheischt. Aber vielleicht noch interessanter sind die möglichen Verbindungen. So kann gewiß in weitem Umfang das Prinzip der Klangwirkung sich mit dem der Dingfarben vermählen. Es können z. B. alle Farben der Dinge jenem Klangprinzip angeglichen werden, wie es etwa der sogenannte »kultivierte« oder »jüngere« Impressionismus versucht, wie es aber auch die »klassische« Malerei tat. Sie legte dabei noch auf die gliedernde Wirkung der Farbe besonderen Nachdruck und unterscheidet sich bereits dadurch von allem Impressionismus, daß sie vorwiegend der Lokalfarben sich bedient. Es kann aber auch ein gewisser einheitlicher Ton — ein bestimmtes »Kolorit«, wie man zu sagen pflegt — gleichsam alle sonst auseinanderfallenden Dingfarben zu einer Einheit verknüpfen, dadurch, daß sie auf ihn abgestimmt sind. Dann kann auch die Dingbedeutung nur leise und wie von fern hineindämmern in die Klangwirkung der Farben, in ihr aufgelöst sein, ohne doch völlig zu verschwinden. G. Klimt zeigt auf einigen seiner Landschaftsbilder diese Gestaltungsart, die — allerdings stark variiert — auch der Expressionismus in ausgedehntem Maße benützt. Damit ist der Kreis von Möglichkeiten natürlich nicht abgeschlossen, aber das methodische Vorgehen doch wohl genügend illustriert. Und nun wären all die bekannten Untersuchungen anzureihen, wie denn in die Sprache der Farben die Verhältnisse der »Wirklichkeit« umgesetzt werden können. Endlich wird es zu einem Wesensvergleich kommen müssen mit den Bedingungen der

Linie, mit denen von Wort und Ton. Aber auch der Grenzen, die jedem Material kraft seiner Eigenart gesetzt sind, muß nachdrücklich gedacht werden: der Vorteile und Nachteile, die sich aus dieser Begrenzung ergeben, und der Art, wie sich ein Material mit diesen Grenzen abzufinden vermag. Die klassischen Untersuchungen in Lessings Laokoon — mögen sie nun richtig oder unrichtig sein — behandeln jedenfalls mit klarem Bewußtsein diese prinzipiellen Probleme.

Es erheben sich noch weitere Fragen: ob nämlich gerade aus der Begrenzung eines Materials seine Verbindung mit einem anderen derart erfolgen kann, daß gleichsam das eine dort ansetzt, wo das andere aufhört. Darauf weist z. B. Ernst Elster[1]) hin, wenn er sagt: ». . . und so geht's mit allen tieferen Gefühlen und Affekten: der schmelzende Zauber der Mondnacht, die weiche Sehnsucht der Liebe, die fromme Erhebung religiöser Andacht, das innige Mitleid, der Haß, der Zorn, die Reue usw., sie lassen sich mit Worten nie erschöpfen, es bleibt ein unsagbarer Rest zurück, der nur in Tönen erklingen, nicht aber in Worten ausgesprochen werden kann.« Eine solche Verbindung von Materialien zu einer neuen Kunstart ist nur dort statthaft, wo ein einheitlicher Aufbau auf einer bestimmten Seinsschicht überhaupt möglich ist, weil ja sonst — wie wir bereits wissen — das Kunstwerk einfach zerreißt, in Teile zerfällt, die nicht aufeinander zu einer Einheit bezogen werden können. So gehören hierher die Ausführungen über das Musikdrama, oder über farbige Plastik. Wie sind diese Kunstarten möglich, und welche Gesetzlichkeit folgt aus der Eigenart der Materialkomplexität? Auch die Untersuchungen über das Drama als »Theaterstück«[2]) — nicht als bloße Wortkunst — sind hier anzuschließen, soweit es sich dabei um die Besonderheiten des Materials handelt. So wie verschiedene Materialien zu einheitlichen Kunstarten sich verbinden können, so müssen wir —

[1]) Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, a. a. O. II, S. 289 f.

[2]) Vgl. z. B. die Einleitung zu Max Herrmann, Forschungen zur Theatergeschichte, 1914.

was übrigens an unserem Farbenbeispiel bereits nachgewiesen ist — auch innerhalb eines Materials verschiedene Kunstarten unterscheiden, die sich auf der Mannigfaltigkeit seiner Möglichkeiten aufbauen: wie etwa freie Plastik und Relief, und innerhalb des Reliefs das Hoch- und Tiefrelief. Doch ganz falsch wäre es, hier vielleicht die Medaillenkunst einreihen zu wollen, denn damit würde ein vollständig anderer Gesichtspunkt in unsere Einteilung eingeführt. Streng geschieden von den hier in Rede stehenden Fragen muß der Streit werden, ob die Rieglsche, Sempersche oder irgend eine andere Auffassung von der Entstehung des Kunstwerkes im Rechte ist. Ob Kunstwerke aus dem Geiste des Materials emporwachsen, oder ob vielleicht die Beobachtung von Peter Behrens[1]) zutrifft, »daß niemals eine erfundene Technik die besondere Formgebung veranlaßte, sondern daß diese aus dem Geist der Zeit heraus entstand; und daß der Formwille stets die Technik fand, die ihm nötig erschien«, darüber ist an dieser Stelle keine Entscheidung erforderlich. Denn wir behaupten weder, daß aus eingehender Kenntnis des Materials Kunstwerke entstehen, noch daß dies nicht statthat, sondern nur, daß jedes Kunstwerk ein Material haben muß und darum an dessen Eigenart und Besonderheit gebunden ist. Was aus diesen ganz zweifelsfreien Tatsachen für jene Entstehungsfrage sich für Folgerungen ergeben, darf hier völlig außerhalb der Betrachtung bleiben. Man mag darum »Technik« — das Verfahren, eine Sache zweckdienlich zu bearbeiten — noch so hoch oder noch so gering einschätzen; sie ist in jedem Falle etwas grundsätzlich anderes, als die künstlerische Gesetzlichkeit eines Materials. Sie gilt es aus dem Wesen der Kunst heraus zu erkennen. Damit betrachten wir die Kunst unter dem Gesichtspunkt der einen Voraussetzung ihrer Gegenständlichkeit. Und der Erfolg ist die

---

[1]) Peter Behrens, Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik; Bericht über den Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1914, S. 251 ff., und Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, 4. Aufl., 1916, S. 11 f.

Aufdeckung der Rechtsgründe für bestimmte Kunstarten und hiermit für bestimmte Gestaltungsprinzipien und Gestaltungsformen der Kunst.

§ 7.

Auf ein viel unbekannteres Gebiet steuern wir heraus, wenn wir jetzt von der »Seinsschicht« sprechen wollen. Die Erscheinungen, um die es sich dabei handelt, wurden natürlich zum Teil wenigstens bemerkt und auch oft — vielleicht allzu oft — erörtert, aber ohne das klare Bewußtsein, was sie eigentlich prinzipiell bedeuten. Allgemein redet man von einer naturalistischen, realistischen und idealistischen Kunst[1]), wobei man darunter das wachsende Entfernungsmaß von der »Naturwirklichkeit« versteht. Materialunterschiede stehen hier gewiß nicht in Frage, aber auch prinzipiell nicht solche des Darstellungswertes, der Darstellungsweise oder des Kunstverhaltens. Trotz naturgemäßer Zuordnungen ist doch ein ganz weiter Variationsspielraum dieser Bedingungen innerhalb der einzelnen Seinsschichten offen. Sie sind der ideale Boden, der das Kunstwerk trägt, aber natürlich ein Boden, den sich das Kunstwerk erzeugt. Es schafft sich seine »Wirklichkeit«. Aus Bequemlichkeitsrücksichten mag es statthaft sein, sich über diese Wirklichkeit — soweit es überhaupt angeht — Rechenschaft zu geben durch Vergleich mit der »Wirklichkeit«, die uns als Naturwirklichkeit vorschwebt; aber sachlich muß sie aus ihren eigenen Bedingungen geklärt, d. h. aus ihrem Aufbau begriffen werden.

Das moderne realistische Drama[2]) will »Lebenswahrheit«. Damit ist selbstverständlich wenig gesagt, denn jede Kunst will in irgendeiner Form Wahrheit. Es muß vielmehr untersucht werden, worauf sich in dem besonderen Falle die Wirklichkeit gründet, was ihren eigentlichen Sinn aus-

[1]) Vgl. meinen Vortrag »Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung«, 1913 und die eingehenden Ausführungen im ersten Band dieser Arbeit. S. auch meinen Simmel-Nachruf; a. a. O.

[2]) Vgl. Alfred Kerr, Das neue Drama; Berlin 1905.

macht. An Stelle des Monologs tritt die Pantomime; die Charakteristik der Personen erfolgt möglichst durch Handlungen, weniger durch Aussprüche anderer Personen und noch weniger durch eigene; die Vorgeschichte wird nicht erzählend dargelegt, sondern gelegentlich gegeben wie in zerstreuten Mosaikteilchen; merkwürdige Zufälle werden vermieden, die Sprache immer reicher differenziert usw. Nun kann ich mich gewiß darüber freuen, wie geschickt durch eine Pantomime einem Monolog ausgewichen wird, oder wie unauffällig die gesamte Vorgeschichte verwoben ist in den fließenden Gang der Handlung; aber damit freue ich mich der Leistung, der dramatischen Technik. Ich will durchaus diese Freude nicht verpönen, aber sie hat mit unserer Frage nach den Seinsschichten nichts zu schaffen, denn die gleiche Freude — nur unter anderen Vorzeichen — stellt sich etwa ein, wenn ich die Vorzüglichkeit der Materialbehandlung bewundere. Eine andere Freude entspricht gleichsam der Seinsschicht: daß ich durch sie erst Wirklichkeit »fühle«, und zwar eine bestimmte Wirklichkeit. Daß keine Monologe da sind, sondern Pantomimen usw., das eben ermöglicht dieses bestimmte Wirklichkeitsgefühl. Man könnte ja paradox sagen: die Wirklichkeitsschicht sei gleichsam da, um nicht da zu sein; oder anders ausgedrückt: sie sei notwendige Voraussetzung zum Genuß eines bestimmten Darstellungswertes, aber in sich sei sie keine Wirkungsseite des Kunstwerks. Ganz abgesehen von der natürlichen Zuordnung bestimmter Darstellungswerte zu bestimmten Seinsschichten ist zu beachten, daß Stärke, Tiefe, Höhe, Weite — oder wie wir uns sonst ausdrücken wollen —, in der wir Leben, Wirklichkeit fühlen, von der Seinsschicht abhängt, die es eben darstellt.

Dieser kurze Exkurs war nötig, weil Heinrich Wölfflin[1]) — in dessen verschiedenen Schriften, wenn auch in

[1]) Eine sehr einsichtsvolle Kritik liefert Erwin Panofsky, »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, X, S. 460 ff. Aus der überreichen Wölfflin-Literatur vgl. vornehmlich die kritischen Schriften von Walzel, Schmarsow und Oskar Wulff; die



mannigfacher Verhüllung, das Problem der Seinsschicht eine entscheidende Rolle spielt — die Seinsschichten für »gefühlsneutral« erklärt, gleichsam für eine Sprache, mit deren Mitteln man alles mögliche ausdrücken kann, die aber selbst frei von Ausdruck sind. Daß die Seinsschichten der Baugrund sind, auf dem man alles mögliche aufzurichten vermag, gebe ich in gewisser Hinsicht zu; nur bestimmen sie eben mit den Bau, genau so wie das Material. Das moderne, realistische Drama hat diesen Bau, weil er dessen Sein bedeutet. Mögen die Seinsschichten nun welchem Ausdruck auch immer dienen, sie verleihen ihm eine bestimmte Tönung, eine gewisse Nähe oder Ferne, eine bestimmte Intensität usw. Wenn ich mich gegen den Versuch einer Loslösung vom Ausdruck verwahre, geschieht es aus dem Grunde, weil dann schließlich der Ausdruck zu etwas wird, was gar keinen Kunstcharakter mehr haben kann. Sobald wir das Erleben von der besonderen Gestaltungsform abtrennen, gehen wir über die Kunst hinaus. Heben wir irgendwie den Sinn von der Gestaltung ab, so tun wir letzten Endes nichts anderes als jene berüchtigten Schulmeister, die immer nach den Ideen fahnden, die über oder hinter dem Kunstwerk liegen sollen, als ob das Kunstwerk nur der Pfeil auf einem Wegweiser wäre. Die Grundeinsicht dürfen wir nicht verlassen, daß das Kunstsein auf einer spezifischen Gestaltung gründet, deren Wesen ein spezifisches Erleben korrespondiert. Es gibt da kein »vor, hinter, neben oder über«. Jeder Änderung der Gestaltung geht eine solche des Erlebens parallel. Aber trotzdem ist der Einwand noch nicht völlig abgewiesen. Es könnte sich ja auch so verhalten, daß die den Seinsschichten korrelative Gestaltung lediglich eine notwendige Voraussetzung wäre für die weitere Ausgestaltung, die erst eigentlich für den Ausdruck in Betracht käme. Wohl würde sich mit jeder Gestaltungsverschiebung auch der Eindruck wandeln, der Grund läge aber darin,

---

erstere erschien in den Vorträgen der Kantgesellschaft, die beiden anderen in der oben genannten Zeitschrift.

daß dann jene weitere Ausgestaltung sich ändern müßte bei Änderung der Seinselemente.

An manchen Stellen seiner Schriften neigt sich Wölfflin dieser Auffassung zu, an anderen nähert er sich wieder unserer Anschauung. Er scheint wohl von folgender Erwägung beeinflußt: jedem Stil eignet eine einheitliche Stellung zur Welt; sie ist ihm »natürlich« und »selbstverständlich«. Und Werke aus anderen Stilen wirken unwahr, weil sie aus einer anderen Stellung zur Welt herausgeboren sind. Und dieser »Stellung zur Welt« entspricht die künstlerische Seinsschicht. Ein bestimmter Stil kann eben Trauer, Sehnsucht, Jubel oder Freude nur in einer bestimmten Seinsschicht darstellen, und nur in ihr vermag dieser »Ausdruck« überhaupt erlebt zu werden. Franz Landsberger[1]) erinnert an den Ausspruch des Alberti, der den Narziß, welcher sich in sein Bildnis im Wasserspiegel verliebte, als den Erfinder der Malerei bezeichnet: »Könntest du wohl sagen, daß die Malerei etwas anderes sei, als künstlerisch ein Ebenbild zu umfassen suchen, gleich jenem, welches dort aus dem Spiegel der Quelle blickte?« Und mit welchem Behagen wurden damals die bekannten antiken Anekdoten, in denen Tiere oder gar Menschen durch Kunstwerke getäuscht werden, aufgefrischt. Daß die gemalten Gegenstände »vive, vive, vive, vivissime, vive e naturali, veramente naturali e vivissime« erscheinen, gehört zu den immer wiederkehrenden Lobsprüchen Vasaris, und auch Raffael meint das Selbstporträt, das Franzesco Francia ihm zuschickt, nicht besser loben zu können, als mit den Worten: »Es ist ausnehmend schön und so lebendig, daß ich mitunter wirklich irregeführt werde, indem ich mich Euch selbst gegenüber zu befinden und Eure Worte zu hören glaube.« Was hier wohl nur eine Liebenswürdigkeit bedeutet, mag beim naiven Volke nicht selten wirklich eingetreten sein; wenigstens erzählt Vasari,

[1]) Franz Landsberger, Die Naturnachahmung in der italienischen Renaissance; Zeitschr. f. bildende Kunst, 1915, 50, S. 164 ff. Vgl. auch Willi Flemming, Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti, 1916, S. 11 ff.



»daß, als Tizians Porträt Pauls III., um zu trocknen, auf einen Altar in die Sonne gestellt wurde, vorübergehende Personen dem Papste die Reverenz erwiesen, weil sie ihn für lebend hielten.« Den Grund für diesen ungemein starken Wirklichkeitseindruck der Werke, die deshalb so beredt von ihren Zeitgenossen gefeiert werden, darf man gewiß nicht darin suchen, daß sie im üblichen Sinne des Wortes »naturalistisch« sind; sondern sie wirkten mit dieser hinreißenden Schlagkraft, weil ihr Sein vollständig jenem entsprach, auf das die Zeit eingestellt war, also jenem, in dem sich ihr »die innersten Geheimnisse« der Natur offenbarten. Darum auch halten die Anhänger des sog. »realistischen« Dramas das sog. »klassische« für unwahr, weil ein anderer Wirklichkeitszusammenhang und Wirklichkeitsaufbau in diesem walten, die für jene nicht verpflichtend sind. Sie verlegen den entscheidenden Schwerpunkt des Seins in ganz andere Momente. Und die Freunde des klassischen Dramas erblicken im realistischen wieder nur eine seichte Veräußerlichung der Wirklichkeit, ein Sein, das kaum diesen Namen verdient, weil die echten Seinsbezüge und Seinselemente gar nicht in ihm Platz haben. Das gleiche gilt von dem Verhältnis des Impressionismus zum Expressionismus: auch dabei handelt es sich letzten Grundes um ein anderes »Sein«. Darin dürften wir mit Wölfflin einig sein, falls ich ihn richtig verstanden habe.

Aber der in einem gewissen Stil Wurzelnde erfaßt das ihm korrespondierende Sein im Kunstwerk als einen besonderen Vorzug, als einen Wert, den er allen den Werken abspricht, die auf einer anderen Seinsschicht aufgebaut sind. Wir lasen ja eben von der Begeisterung der Renaissance über die »Naturwahrheit« ihrer Arbeiten, die besonders gerühmt wird. Gewiß darf man einwenden, dies sei ein irriges Werturteil: ein impressionistisches Bild verliere nicht dadurch an Wert, weil es ein anderes Sein vertrete, als ein expressionistisches. Vom Boden des ihm eigenen Seins müsse das Werturteil gefällt werden, sonst messe man mit willkürlichen Maßen. Sicherlich teile ich völlig diese Ansicht, aber mit jenem »Wert«

und »Vorzugscharakter« ist noch etwas anderes gemeint, das jener — wie gesagt — an sich durchaus berechtigte Einwand übersieht: daß nämlich der bestimmte Wirklichkeitseindruck nicht schlechthin als ein selbstverständlicher unbeachtet bleibt, wie wir im gewöhnlichen Leben nicht auf die Worte als solche unser Aufmerken richten, sondern auf das, was sie bedeuten. Seine Stärke, seine Eindringlichkeit werden sehr bewußt »empfunden«, und zwar so kräftig, daß gerade mit darin das Werturteil sich verankert. Die Wirklichkeit, die das Kunstwerk in seiner Gestaltung offenbart, ist gegenüber der des Alltags gesteigert, intensiviert, gereinigt, oder aller Schwere entkleidet usw.

Bisher wurde immer die Fiktion gewahrt, als ob einem Stil nur eine einzige Seinsschicht zukäme, nämlich immer die gleiche. Das ist innerhalb gewisser Grenzen sicherlich wahr, und mit darauf ist ja auch die Tatsache zurückzuführen, daß wir überhaupt von Stilen sprechen können und dürfen. Aber ebenso gewiß ist es wahr, daß innerhalb dieser Gleichheit noch sehr viel Raum für mannigfache Verschiedenheiten sich bietet, und zwar auch in den Seinsschichten. Es handelt sich dabei nicht nur darum, daß das gleichsam vom Stil geforderte Sein ein verschiedenes Erfüllungsmaß finden kann, sondern dieses Sein ist an sich kein Punkt, sondern eine Strecke, in der zahlreiche Verschiebungen möglich sind. Selbst wenn jene grundsätzliche höhere Gleichheit als selbstverständliche Voraussetzung empfunden würde, käme doch den Variationen über dieses Grundthema immer wieder eine andere Färbung oder Tönung zu. Ich will das mit einem drastischen Beispiel aus einem anderen Gebiet illustrieren: würde auch die Madonnenmalerei wegen des ewigen Madonnenmotivs zu einer gleichgültigen Selbstverständlichkeit — obgleich ich auch glaube, daß schon die Tatsache der Madonnendarstellung auf die für diesen Wert Empfänglichen Eindruck macht und darum bereits das Bild irgendwie hervorhebt —, so käme doch der besonderen Art, in der dieses Thema im Einzelwerk sich darbietet, stets eine neue Bedeutung zu. Denn es darf doch

nicht vergessen werden, daß jedes Kunstwerk etwas Singuläres ist, und nicht ein auf allgemeine Begriffe oder Sachverhalte abziehbarer »Gegenstand«. Nur der Ungebildete wird bloß »Madonnen« in einem öden und langweiligen Einerlei erblicken, wie auch dem Unmusikalischen alle Symphonien Beethovens ungefähr gleichklingen. Der auf diese Kunstweise Abgestimmte — und nur er kommt ernstlich in Betracht — erlebt einen ungeheuern Reichtum verschiedenster Ausprägungen. Gleiches gilt von den Seinsschichten im Kunstwerk. Je mehr man auf eine Seinsschicht (wir sprechen deswegen auch von Schicht und nicht etwa von Punkt oder Linie) eingestellt ist, desto feinere Differenzen wird man auch empfinden, und desto stärker werden auch die leisesten Verschiebungen wirken. Nur dem groben Blick wechseln erst die Seinsschichten bei dem gewaltigen Sprung vom Impressionismus zum Expressionismus. Der besser Bewanderte wird innerhalb der einzelnen Reihen schier eine Unendlichkeit deutlicher Seinsverschiedenheiten bemerken, eine Vielfältigkeit, die sicherlich kein einfaches Einerlei bedeutet. So wie diese Verschiebungen in der Gestaltung des Kunstwerks immer neue Änderungen bedingen und erst seine individuelle Einzigkeit erzeugen, so bewirken sie auch immer neue Veränderungen des Eindrucks und sind darum ebensowenig »gestaltungsneutral« wie »gefühlsneutral«. Man sollte endlich den Gedanken gänzlich verabschieden, als ob es in einem echten Kunstwerk überhaupt etwas geben könnte, das nichts mit seiner Gestaltung und damit mit seiner Wirkung zu tun hätte. Es wäre dann unnötig, überflüssig, und wäre dadurch nicht mehr im Kunstwerk, sondern ein Fremdkörper an ihm. Jeder Strich, jedes Farbenpartikel, jedes Wort ist im Kunstwerk in die einheitliche Gesetzlichkeit seiner Gestaltung einbezogen, denn das Kunstwerk ist ja nichts anderes, als diese Gestaltung. Und der Sinn der Gestaltung erschließt sich im Gefühlserleben; und alles wäre sinnlos, das dieser Aufgabe sich nicht einordnete.

Man wird nach den eingehenden Ausführungen im ersten

Band über Kunstwahrheit mir wohl nicht mehr die Auffassung unterschieben wollen, als ob die Entwicklung der Kunst eine — von mannigfachen Rückschlägen abgesehen — Annäherung an die »Naturwirklichkeit« wäre. Auch sie ist ja nichts Feststehendes. Und eine Entscheidung darüber zu fällen, ob etwa ein Leibl oder Hans von Marées der »Wahrheit« näher stehen, ist doch sachlich ausgeschlossen, weil hierbei die Auffassungen vom Wesen der Wirklichkeit auseinandergehen. Gewiß kann es keine Kunst geben, die nicht den Anspruch auf Wahrheit erheben würde, die nicht glaubte, durch ihre Gestaltung die »eigentliche« Natur zu offenbaren. Max Liebermann[1]) hat recht, wenn er sagt: »In dem Streben nach Wahrheit treffen in der Tat die Meisterwerke aller Zeiten und Völker zusammen: der Dorfschulze im Museum zu Kairo, wie der Wagenlenker in Delphi, der Papst Leo des Raffael mit einem Tizian oder einem Rubens, Rembrandt und Franz Hals, Velasquez und Goya, Menzel und Manet.« Ja, Liebermann »möchte sogar behaupten, daß die künstlerische Wahrheit gerade darin beruht, worin der Künstler von der Natur abweicht, im Umdichten der Wirklichkeit«. Die künstlerische Wahrheit wird eben erst durch die Gestaltung erzeugt, durch ihre immanente Folgerichtigkeit, durch die Art, wie bestimmte Seinsbezüge zu einem Bau verwertet werden. Den subjektiven Grundstellungen zur Welt entsprechen die verschiedenen Seinsschichten. In der Philosophie hat dieses Problem durch Dilthey[2]) und Simmel Heimatrecht erworben. Mag es aber da auch umstritten sein, in der Kunst tritt es uns als unabweisbare Tatsache entgegen, als eine der Voraussetzungen, die überhaupt erst die Gegenständlichkeit des Kunstwerks bedingen.

---

[1]) Max Liebermann, Anschauung und Idee; »Kunst und Künstler«, 1917, XVI, 2. Vgl. auch den prachtvollen Aufsatz von Max J. Friedländer, »Bedenken gegen moderne Kunstlehren«; »Kunst«, XX, 9, S. 320 ff.

[2]) Im Anschluß an Dilthey hat Hermann Nohl sich dieser Fragen für die Kunstphilosophie bemächtigt: »Die Weltanschauungen der Malerei«, 1908, und »Typische Kunststile in Dichtung und Musik«, 1915.

Für die Einteilungsglieder, die hier in Frage kommen, sind meist noch keine passenden Namen gefunden. Sie können auch erst geprägt werden, wenn die sachlichen Untersuchungen genügend weit gediehen sind. Sonst erhält man immer nur Münzen in die Hand, die gleich wieder durch andere ersetzt werden. Ob man trotz der Vieldeutigkeit Ausdrücke wie naturalistisch, realistisch, idealistisch wird beibehalten können, bleibe dahingestellt; aber jedenfalls eignen sie sich lediglich zu recht groben Klassifizierungen, selbst dann, wenn ihr Sinn durch Bezug auf bestimmte Seinsschichten geklärt wird. Gefährlich ist es unter allen Umständen, Bezeichnungen, die für einzelne Stile gelten, einfach auf die diesen Stilen entsprechenden Seinsschichten zu übertragen. Denn dann muß immer wieder gefragt werden, ob etwa vom Impressionismus oder Expressionismus in diesem oder jenem Sinne die Rede ist. Und das eine Mal müßte man von einem Impressionismus als einer zeitlich mehr oder minder streng begrenzten Erscheinung sprechen, das andere Mal aber von einem an keine Zeit gebundenen Impressionismus, der vielleicht mit dem ersteren nur im Moment der Seinsschicht übereinstimmen würde. Darum schon empfiehlt es sich, für so verschiedene Sachverhalte auch verschiedene Namen einzuführen und zu sagen: dem Impressionismus korrespondiere eine bestimmte Seinsschicht, aber natürlich nicht nur sie, sondern auch andere Bedingungen, und vor allem eine ganz bestimmte Synthese dieser wesenhaften Seiten. Dann ist es ohne weiteres begreiflich, daß diese Seinsschicht auch anderen Stilen angehören kann. Hält man es aber für besonders geeignet, mit den Namen Impressionismus und Expressionismus bestimmte Seinsschichten zu fixieren, dann wäre es angezeigt, die betreffenden Stile anders zu benennen. Welche Anordnung auch schließlich die Forschung treffen mag, das Bewußtsein von den eigentlichen Problemen darf sie nicht mehr verlieren, soll sie nicht in den chaotischen Zustand zurücksinken, aus dem sie eben mit schweren Wehen erwacht.

In der letzten Zeit hat man immer deutlicher empfunden,

daß das — was man als malerisch, linear, plastisch, tektonisch bezeichnet — sich nicht deckt mit Malerei als Farbenkunst, Zeichnung als Linienkunst, Plastik als Körperkunst usw., sondern daß es sich hierbei um Bedingtheiten handelt, die nicht an ein bestimmtes Material gefesselt sind, in Künsten verschiedenen Materials vorkommen, wenn sie vielleicht auch einem Material besonders zugeordnet scheinen, so daß sie von ihm her ihren Namen empfingen. So hat es an verschiedenen Bemühungen nicht gefehlt, den Sinn dieser Begriffe zu klären, bis Wölfflin[1]) zum Teil wohl Endgültiges in vorbildlicher Klarheit vorgebracht hat. Denn von nun an kann man nicht anders, als in diesen Begriffen Gliederungen nach Seinsschichten zu sehen. Weiter vermag die Frage aufzutauchen, ob es dann noch berechtigt ist, diese schillernden Namen beizubehalten, aber die »Sache« scheint in wesentlichen Zügen durch Wölfflin geklärt. Ich meine dabei nicht die weiteren Schlüsse Wölfflins über die notwendige Aufeinanderfolge dieser Seinsschichten und ihren Bezug auf bestimmte Stile — etwa den der Renaissance und den des Barock —; das sind Fragen, die — mögen sie durch Wölfflin richtig oder falsch gelöst sein — hier nicht in Rede stehen und zum Teil später eingehend besprochen werden sollen. Uns handelt es sich jetzt bloß um die Einsicht in das Wesen jener Sachverhalte, daß sie als Seinsschichten aufzufassen sind, und um die nähere Charakteristik dieser Seinsschichten. Und darin scheint mir Wölfflin Meisterhaftes geboten zu haben. Ich muß lediglich — von einigen sekundären Momenten abgesehen, die ausgeschaltet werden dürfen — Wölfflin widersprechen, wenn er dazu neigt, die Seinsschichten von »dekorativen Grundsätzen« und einem bestimmten Schönheitsideal irgendwie abhängig zu machen. Das muß kein Irrtum sein, aber es ist mindestens in bedenklichem Grade mißverständlich. Er

[1]) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915, und die Abhandlungen: »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst«; Sitzungsberichte der Preuß. Akademie der Wissenschaften, 1912, I, S. 542 ff., und »Über den Begriff des Malerischen«; Logos, IV, 1, 1913.

sagt z. B.: »Leonardo verlangt, daß die Schatten nur durch eine Beimischung von Schwarz zur Lokalfarbe gemalt werden sollten. Das sei der ‚wahre' Schatten. Das ist um so merkwürdiger, als Leonardo die Erscheinung von Komplementärfarben in den Schatten bereits kannte. Es fiel ihm aber nicht ein, von dieser theoretischen Einsicht einen künstlerischen Gebrauch zu machen. Genau so hatte schon L. B. Alberti beobachtet, daß eine Person, die über eine grüne Wiese geht, sich grün färbt im Gesicht, allein auch ihm ist diese Tatsache als unverbindlich für die Malerei vorgekommen. Man sieht hier, wie wenig der Stil durch Naturbeobachtung allein bestimmt wird, und daß es immer dekorative Grundsätze sind, Überzeugungen des Geschmacks, denen die letzte Entscheidung zusteht.« Oder: »Holbein hat genau gewußt, daß die Dinge in der Natur nicht so erscheinen wie in seinen Bildern, daß man die Ränder des Körpers nicht in der gleichmäßigen Schärfe sieht, wie er es darstellt, und daß für den wirklichen Anblick die Einzelformen von Schmuck, Stickereien, Bart und dergleichen mehr oder weniger verloren gehen. Er würde aber den Hinweis auf das gewöhnliche Sehen nicht als Kritik haben gelten lassen. Für ihn gab es nur eine Schönheit der absoluten Klarheit.« Die Vernachlässigung derartiger Beobachtungen muß keineswegs aus Rücksichten des Geschmacks oder der Schönheit erfolgen; führen wir hier diese Momente ein, geraten wir in ganz undurchsichtiges Fahrwasser. Wir haben dann nämlich jene Relativitäten des Geschmacks oder Schönheitsempfindens zu deuten, oder sie — wenn dies nicht angeht — als ein Letztes unerklärt zu lassen. Wenn derlei Beobachtungen unverbindlich sind, so doch nur aus dem Grunde, weil sie für das »echte« Sein, die »eigentliche« Wirklichkeit nicht in Betracht kommen, ja geeignet sind, diese zu verfälschen. Das Laub des Baumes ist eben grün, kann man von diesem Standpunkt aus sagen, und ich darf mich nicht durch Wahrnehmungen beirren oder täuschen lassen, die mir das Laub einmal weißlich und das andere Mal violett zeigen. Diese zufälligen Erscheinungen muß ich ausschalten, soll ich

die Wirklichkeit nicht zersetzen und auflösen. Oder: mögen meinem Blick die Einzelformen noch so sehr verschwimmen, deshalb verkenne ich aber nicht, daß ihr wahres Sein nur in vollständiger Klarheit sich entfaltet. Diese Beispiele sollen zeigen, daß lediglich der Seinsgesichtspunkt den sachlichen Erklärungsgrund liefert. Was Wölfflin meint, betrifft einerseits schon die gestaltete Ganzheit des Kunstwerks, und — wenn er es auch nicht wahrhaben will — den Ausdruckswert, anderseits aber die Tatsache, daß eben eine natürliche Zuordnung besteht zwischen gewissen Seinsschichten und gewissen Darstellungswerten, Darstellungsweisen usw. Man wird darum auch etwa bei einer Bewegung, die im Bilde gegeben ist, sich immer fragen müssen, worauf sie sachlich zurückgeht: ob auf die Darstellung eines bewegten Gegenstandes, auf die Darstellungsweise, oder ob es die durchgehende das Sein konstituierende Bewegung ist, weil in diesem Fall das Nichtbewegte als ein Nichtseiendes empfunden wird, und Sein in Bewegung erst sich erfüllt, in einer Bewegtheit, die mit Ruhe und Bewegung der dargestellten Gegenstände nichts zu tun hat[1]).

An der Hand eines Beispiels, das Carl Stumpf[2]) vorbringt, will ich nun zeigen, wie das Problem der Seinsschicht auf dem Gebiete der Musik sich geltend macht: »Namentlich am Anfang und am Ende von Gesängen findet man bei den Naturvölkern häufig eine schleifende Bewegung, speziell Abwärtsbewegung der Stimme . . . Aber auch im heutigen Italien kann man bei Volkssängern oft ein über den Zwischenraum einer großen Terz sich erstreckendes Portamento hören . . . In unserer Kunstmusik ist diese Vortragsweise für den guten Geschmack nur in sehr geringem Umfange und ausnahmsweise gestattet . . . im allgemeinen aber mit Recht ausgeschlossen, weil sie den Unterschied gegenüber der Sprache, aber auch gegenüber dem elementaren Heulen und anderen

[1]) Vgl. die Bemerkungen von Karl Voll zu Botticelli in »Entwicklungsgeschichte der Malerei«, II, 1914, S. 51 f.

[2]) Carl Stumpf, Die Anfänge der Musik, 1911, S. 82 f.

kunstlosen Affektvertonungen verwischt. Ähnliches gilt von sonstigen primitiven Vortragsmanieren, wie dem Knurren oder Summen durch Schließen der Zähne bei Indianern . . .« Wir dürfen sagen: diese Vortragsweisen werden ausgeschaltet, weil durch sie eine ganz andere Seinsschicht in den Gesang hineingetragen wird, die sich den Bedingungen des Gesanges nicht einfügt. Diese Manieren stehen also gar nicht auf dem Boden der Musik; und es bleibt die Frage, wie sie gestaltet werden müßten, um sich dem Sein des Gesanges einzufügen und nicht aus ihm herauszufallen. Dieses Problem der Seinsschichten in der Musik berühren auch die folgenden Ausführungen von Hugo Goldschmidt[1]), ohne daß er allerdings das Problem als solches erkennt: »Wenn Mozart in der Arie Es-Dur des Figaro zwei Hörner einführt als Symbol ehelicher Untreue, so setzt das eine Reihe von Denkakten voraus, eine Betätigung von Erfahrungen, die völlig aus der Sphäre des Musikalischen herausragen, sich ihm nicht mehr harmonisch einfügen, sondern das Ästhetische zerreißen. Es bleibt aber bei Mozart bei einem musikalischen Spaß. Wenn nämlich, wie hier, das Verständnis des Ganzen durch die Ausschaltung dieser außermusikalischen Faktoren nicht gestört wird, wenn also die Arie völlig ohne sie anschaulich verstanden werden kann, so leidet die Kunst weiter keinen Schaden. Wo aber die anschauliche Vorstellung eines musikalischen Stückes oder eines seiner Teile von ihnen so abhängt, daß die Tonkombinationen ohne sie sinnlos, ja grotesk erscheinen, dann hört der harmlose Spaß auf, wie ihn Mozart sich erlaubt hat, und dann überwiegt das Außerästhetische in solchem Grade, daß es sich dem ästhetischen Element nicht mehr einfügt, sondern vielmehr von ihm wegführt. Wenn Richard Strauß im Heldenleben mißklingende Quintenfolgen erklingen läßt, um die Philiströsität der Gegner des Helden zu schildern, so verschmilzt der außerästhetische Faktor nicht mehr mit dem ästhetischen Element.« »Wir

---

[1]) Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen, 1915, S. 28 ff.

können aber in der Musik des 19. Jahrhunderts überhaupt zwei Richtungen feststellen: die Gruppe Berlioz-Wagner-Liszt und ihnen angeschlossen die Neudeutschen suchen Charakteristik selbst auf Kosten der Schönheit. Sie wollen lieber den Kreis der ästhetischen Faktoren sprengen, als auf scharfe Zeichnung verzichten. Die andere Linie führt von Mozart zu Schubert, und von ihnen zu Mendelssohn, Schumann und Brahms. Sie, die großen Meister des musikalischen Ausdrucks, sind darin einig, daß die Charakteristik Aussöhnung suchen muß mit der musikalischen Schönheit; noch mehr, daß sie nur innerhalb ihrer Grenzen statthat. Man vergesse aber nicht, daß die Grenzen beider Sphären flüssige und dem subjektiven Einleben nach variable sind. Heinse meint, Glucks Charakteristik verletze die musikalische Schönheit. Wir urteilen heute natürlich darüber anders.« Es kommt hier nicht in Frage, ob Goldschmidts Werturteile richtig oder unrichtig sind. Auch an seiner gewiß nicht einwandfreien Terminologie können wir ohne Kritik vorübergehen. Schalten wir weiter die Besonderheiten des Materials aus, erkennen wir leicht, daß bei all diesen Erörterungen das Problem der Seinsschicht mitspielt. Es ist eben die Frage, ob die Musik jene Seinsart — auf der sich das Charakteristische im Sinne Goldschmidts aufbaut — rein zu realisieren vermag, oder ob sie dadurch ihrem Sein entgleitet. Denn jeder Gesang und jede Musik fußen doch auf bestimmten Voraussetzungen, die eine eigengesetzliche Gestaltung bedingen. Diese Gegenständlichkeit wird nun aber bedroht durch einen Darstellungswert, der ein anderes Sein zu verlangen scheint. Kann aber jener Darstellungswert einbezogen werden in Gesang und Musik, und zwar so, daß er ihr Sein nicht sprengt? Oder grenzen jene Voraussetzungen nur eine bestimmte Gesangs- und Musikart ab, und es gibt eine Kunstart, die auf einer anderen Seinsschicht gründet, ohne aber das »Musikalische« zu verlieren; gewiß das in dem beschränkteren Sinn, aber es bleibt doch unentschieden, ob nicht ein anderes möglich ist, das auch alle Kunstbedingungen erfüllt, also eine Gestaltung auf Ge-

fühlserleben zuläßt. Gewinnt man diese Stellung zu den vorhergehenden Ausführungen, dann werden sie erst eigentlich verständlich; denn sonst wird es nicht einsichtig, warum die Musik das eine »darf« und das andere nicht.

Ähnlichen Problemen begegnen wir ja auch in den Diskussionen über andere Künste, z. B. über Malerei. Wer etwa letzte Rembrandtwerke betrachtet, wird angesichts der unglaublich pastosen Farbentextur dieser Bilder immer wieder an den alten Vergleich gemahnt mit einem Haufen ausgeschütteter Edelsteine[1]); »zugleich wird man aber erinnert, daß vom ältesten Altertum bis an die Schwelle der Neuzeit an magische Kräfte der kostbaren Steine geglaubt wurde, und daß man ihnen Heilwirkung zuschrieb, was ursprünglich (wie Goethe meint) aus dem tiefen Gefühl eines unaussprechlichen Behagens an farbigen Edelsteinen entstanden sein mag.« In der Tat erweckt Rembrandts Spätkolorit alle diese Vorstellungen zugleich: den Eindruck von Glühen und Blitzen der Juwelen und von zauberischen, magischen Kräften.« Man hat deswegen auch oft Rembrandt als Hexenmeister oder Alchimisten bezeichnet. Wer den Zugang zu diesen Gemälden gefunden hat, der kritisiert nicht, »sondern gibt sich ihrer magischen Gewalt hin. Wie der König und die Königin im Märchen keine deutlich beschriebenen Gesichter haben, sondern an der Krone auf dem Haupt und am Hermelin kenntlich sind, so ist hier die Stimmung des glühenden Rot und des eidechsenfarbigen Goldgrün alles; die zwei Leute brauchen keinen Namen; sie leben nur mit dem Sprühen ihrer Farbe und sind tot, wenn man (wie in den Nachbildungen) ihre Farbe auslöscht; sie haben etwas Allgemeines, poetisch Glänzendes und Anziehendes eben wie der König und die Prinzessin im Märchen, worüber die Kinder staunen«. Und ein tiefsymbolischer Gehalt vermählt sich mit dieser Märchenstimmung. Glänzend ist es hier Neumann gelungen, die eigentümliche Wirklichkeit dieser Bilder zu schildern und die

[1]) Carl Neumann, Rembrandt, 2. Aufl., 1905, S. 529 ff.

Aufgabe der Farbe zu bestimmen in diesem Zusammenhang: gerade das Entnaturalisierende und Metaphysische, das — verneinend das alltäglich Individuelle — ein anschaulich Individuelles erzeugt, das erd- und zeitentrückt ist, ganz Schwingung des Gefühls, Ahnung des Unendlichen, Offenbarung fernster Hintergründe.

An diese letzte Rembrandtart, die den Vergleich mit Alchimie und anderen Hexenkünsten nahelegt, wird man äußerlich erinnert, wenn einer unserer modernsten Kunstschriftsteller, der von seiner Gemeinde so laut gefeierte Theodor Däubler[1]) es auffällig findet, »daß sich heute viele Künstler mit Astrologie ... beschäftigen: möglich, daß auf diesem Wege dereinst die Klassik im Expressionismus hervorgeht! Jedem Planeten wird seit undenklichen Zeiten ein Metall und eine Farbe, die er hier bei uns auf Erden beherrscht, zugeschrieben; die übliche Skala ist folgende: Sonne Gold und gelb, Mond Silber und grün, Merkur Quecksilber und blau, Venus Kupfer und weiß, Mars Eisen und rot, Jupiter Zinn und erdgelb, Saturn Blei und schwarz. Mit diesem Kanon arbeitet jetzt niemand. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß der Drang zu wissenschaftlicher Festlegung astraler Gesetzlichkeiten in der Seele eine expressionistische Schule einmal zu dieser zusammenfassenden Vereinfachung führen könnte«[2]). Ob diese Vermutung Däublers jemals eintreffen wird, weiß ich nicht; das ist aber auch hier gleichgültig. Mit aller Bestimmtheit kann man aber sagen, daß die Verwirklichung mit Kunst nichts zu schaffen hätte, oder künstlerisch unmöglich ist. Denn hinter diesem Tiefsinn maskiert sich äußerlichster, akademischer Allegorismus. Der Zusammenhang bestimmter Farben mit Gestirnen ist ein — jedenfalls anschaulich — konventioneller; wenn überhaupt, so doch nur begrifflich verständlicher. Wir hätten also eine Farbensprache, der ge-

---

[1]) In einem Aufsatz über »Expressionismus«; Insel-Almanach, 1918, S. 180.

[2]) Über den Zusammenhang der neuesten Kunst mit den Geheimwissenschaften vgl. das vortreffliche letzte Kapitel bei Max Dessoir »Vom Jenseits der Seele«, 3. Aufl., 1919.

wisse abstrakte Bedeutungen zugeordnet wären. Gewiß könnte man diese Farben zueinander in Beziehungen bringen, nach Verwandtschaft, Gegensätzlichkeit oder auch nach abstrakten Verknüpfungen jener Begriffe. Innerhalb des Kunstwerks wäre aber nur ein Ornament gegeben, und erst mein Wissen könnte ihm bestimmte Inhalte unterlegen. Die Inhalte wären aber nicht auf das Gefühl hin gestaltet, sondern außerhalb der Gestaltung, das heißt: gar nicht einbezogen in das Sein des Kunstwerks. Wir dürfen sogar noch weiter gehen und mit allem Nachdruck erklären: für die Malerei kommt diese Seinsschicht überhaupt nicht in Betracht, diese »Wirklichkeit« vermag sie nicht in ihre Gestaltung zu übernehmen. Ein Einwand, daß es sich in der Poesie so verhalte, besagt gar nichts: gewiß sind die meisten Worte nur konventionelle Zeichen. Aber man hat auch von jeher erkannt, daß die Poesie in weitem Ausmaß mit unanschaulichen Elementen und Fantasievorstellungen arbeitet. Es wäre Wahnsinn von der Malerei, hier in eine von vornherein aussichtslose Konkurrenz eintreten zu wollen: eine so reich gegliederte, differenzierte und bewegliche Begriffssprache kann sie nicht schaffen. Ihr Material verbietet dies; und damit auch jene Seinsschicht.

Mit Hilfe dieser Beispiele — deren nähere Analyse sich zu Spezialuntersuchungen auswachsen würde — hoffen wir das Problem der Seinsschicht wenigstens soweit geklärt zu haben, daß wir uns den weiteren Bestimmungen zuwenden können.

§ 8.

Wir dürfen uns kürzer fassen, wenn wir von Kunstverhalten und Darstellungsweise sprechen; darum mögen auch die Erörterungen im Rahmen eines einzigen Paragraphen beschlossen bleiben. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß nicht auch erhebliche Schwierigkeiten bei der Durchführung dieser Gesichtspunkte der Erforschung sich entgegenstellen, aber ihr Sinn — ihre prinzipielle Bedeutung — ist leichter erschließbar.

Ist z. B. ein Rebhuhn derartig auf eine schwarze Tafel gemalt, daß der von fern Kommende überzeugt sein muß, hier hänge ein Rebhuhn, ist er bei näherer Betrachtung »verblüfft«, daß es sich um eine Malerei handelt. Nun kann er sich über dieses üble Virtuosenmätzchen mit Recht ärgern, aber davon wollen wir hier nicht sprechen, sondern von der Tatsache, daß die ganze Arbeit auf diese »Verblüffung« hin angelegt ist und verlangt, diese Verblüffung solle sich in eine Bewunderung des Könnens auflösen. Die gesamte Gestaltung ist in erster Linie durch diese Absicht bedingt, kann also nur aus dem Kunstverhalten heraus verstanden werden. Hier handelt es sich demnach um kein Kunstverhalten, das sich andächtig in den Gegenstand versenkt, sondern in das Können, kraft dessen dieser Gegenstand gerade so dargestellt wird. Und auf diesem Können liegt der Nachdruck. Von diesem Verhalten scheidet sich gewiß jenes, das sich willig und völlig dem Kunstwerk überläßt. Diesen Verschiedenheiten der Verhaltungsweisen entsprechen verschiedene Kunsttypen, die eben auf jene hin angelegt sind, gerade dieser Einstellung sich anpassen. Denn das betreffende Kunstverhalten kommt nicht auf seine Rechnung, wenn es sich einem Kunstwerk gegenüber zu erfüllen strebt, das nicht auf diese Richtung hin orientiert ist. Dabei handelt es sich nicht etwa um »Wertunterschiede«, denn in jeder der Richtungen — die aus der gerade erwähnten Gabelung herfließen — ist genügend Raum für »gute« und »schlechte« Werke. Man wird nicht den toten Christus von Mantegna genießen können, ohne die in ihm anschaulich vorgeführte und vielleicht etwas zu auffällig betonte Leistung zu bewundern, und nicht eine Landschaft von Elsheimer, ohne von ihrer Stimmung sich anstrahlen zu lassen. Gewiß ist jeder ausgeprägte und nicht verkümmerte Kunstverhaltungstypus von vornherein disponiert, gemäß seiner Veranlagung alles aufzunehmen, also seiner Eigenart anzupassen: einen Liebermann genau so wie einen Thoma, und einen Feuerbach genau so wie einen Spitzweg. Wir gehen aber von der Gestaltung des Kunstwerks aus und fragen

nach dem angemessenen Kunstgenuß, also nach jenem, in dessen Erleben sich die Gestaltung verwirklicht.

Ein weiterer Unterschied, der diesem Prinzip entspringt, ist der des aktiven und passiven Verhaltens, wenn wir uns einer derartigen Bezeichnung bedienen dürfen: das eine Mal gehe ich ganz im Gegenstand und seinen Forderungen auf, das andere Mal lasse ich mich von ihm lediglich zu einer genußreichen Fantasiebewegung anregen, die von ihm immer weiter abführt[1]). Nun scheint ja dieser Typus aber völlig vom Kunstwerk unabhängig, da er ja dieses nur als Sprungbrett benützt. Aber auch diese Verhaltungsweise kann einem Kunstwerk gegenüber einmal ergiebig sein und das andere Mal nicht; und zwar gerade wegen der Beschaffenheit des Kunstwerks. Dabei ziele ich also nicht auf die völlige Subjektivität des Betrachters, etwa um an die bekannte Tatsache zu erinnern, daß die Musik vielen lediglich dazu dient, den Flug ihrer Fantasie in Fluß zu bringen. Wieso das bei der Musik besonders leicht ist, hängt gewiß mit ihrer Eigenart zusammen, aber es ist — wenigstens in vielen Fällen — zweifellos kein von ihr gefordertes Verhalten. Lesen wir jedoch einmal einen Brief von Lenau[2]), den er am 8. Juni 1823 an Emilie von Reinbeck schrieb: »Was hält meine liebe Freundin von folgender Idee? Einzelne Züge der Natur, wie sie uns vorliegen, ohne Versifikation, ohne Ausführung ins Genaue, bloß nebeneinander hingeworfen, gleichsam in poetischer Situationszeichnung, z. B. Abend, . . . grüne Wiese, . . . zerstreute Weidenbäume — Unkenruf im Sumpfe — grauer Himmel — es regt sich kein Lüftchen — immer tieferes Dunkel — ein verlorener Freund. Tiefe Schätze, teure Freundin, liegen in der Situation. Ließe sich wohl eine Reihe solcher Skizzen mit Wirkung durchführen?« Diese Durch-

[1]) Vgl. Karl Groos, Der ästhetische Genuß, 1902, S. 88 ff., und Moritz Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses; Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, I, S. 638.

[2]) Vgl. dazu R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, 1900, S. 875 f.; Volksausgabe, 1912, S. 639.

führung ist ja später tatsächlich erfolgt. Hier schlägt das Kunstwerk nur gleichsam Einzelakkorde an; sie zu verweben und aufzulösen bleibt dem Betrachter überlassen. Allerdings rücken wir da bedenklich nahe an die Grenzmarken der Kunst, denn wir geraten leicht ins Gestaltlose und überlassen die Gestaltung dem Leser. Jedenfalls ist ihm eine sehr weitgehende Freiheit zugebilligt, er muß nur die Gefühlsbedeutung jener Akkorde zum Ausgangspunkt nehmen. Hier rechnet also das Kunstwerk mit diesem aktiven Typus des Verhaltens, es kommt ihm entgegen, er kann sich in ihm frei ausleben. Es wäre dankenswert zu untersuchen, ob sich etwa auch Malerei und Plastik auf diesen Typus einstellen können; d. h. inwieweit sie fähig sind, ihm durch ihre Gestaltung Rechnung zu tragen. Aber mögen nun diese Bestimmungen richtig oder unrichtig getroffen sein, darauf kommt es weniger an als auf das Prinzip, das durch sie erläutert werden soll.

Interessant ist es, daraufhin zu verfolgen, was Richard Müller-Freienfels[1]), der zu diesen Fragen sehr schätzenswertes Material beigesteuert hat, über »Neuheit und Wiederholung« im Kunstverhalten anführt. Er nimmt zwei Typen an, »die sich danach unterscheiden, ob sie mehr die Neuheitsgefühle oder mehr die Bekanntheitsgefühle in der Kunst suchen, d. h. ob bei ihnen mehr die Neuheit oder mehr die Bekanntheit lustbetont ist«. Man kann danach im Anschluß an G. Tarde geradezu von Epochen der Gewohnheit und des Neuen sprechen (âges de coutume und âges de mode). »Es liegt in der Natur der Sache, daß in den Zeitaltern der Gewohnheit das Technische und das eigentlich Künstlerische ganz anders eingeschätzt werden mußte, als in einer Zeit, wo jedes Wort nur flüchtiger Sensation dient und dann von neuen Sensationen abgelöst wird. So ist in den Zeitaltern der Gewohnheit eine viel größere Schätzung der künstlerischen Form zu finden, während die Zeitalter der Mode notwendig stoff-

[1]) Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, 1912, I, S. 173 ff., und »Neuheit und Wiederholung im ästhetischen Verhalten«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, VII, 1.

lich sehen.« Hier ist völlig richtig gezeigt, wie diese Anforderungen an das Kunstwerk von ihm erfüllt werden, wie es sich dabei nicht nur um Verhaltungsweisen handelt, die auf jedes Kunstwerk eingestellt werden können, sondern auch um Gestaltungsweisen des Kunstwerks, die erst von diesem Gesichtspunkt aus verständlich werden.

Um noch weitere Beispiele zu nennen, so sind hier die Typen des echten Genießers und des Kritikers zu unterscheiden, dann alle jene, die auf Unterschiede des Vorstellungslebens (akustisch, optisch usw.) zurückgehen. Das Prinzip dürfte aber bereits genügend aufgehellt sein. Es ist von viel größerer Bedeutung, als es vielleicht zuerst erscheint. Denn unter seiner Zugrundelegung dringt man letzthin zum Verständnis ganzer Kunstweisen vor. Faßt man es extrem psychologistisch, lernt man nur Reaktionsarten kennen, aber uns darf der psychologische Typus lediglich als Hilfsmittel dienen zur Klärung der objektiven Gestaltungsarten der Kunst. Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich viel unnötiger Streit schlichten, infolge der Erkenntnis verschiedener Verhaltungstypen, denen verschiedene Kunsttypen korrespondieren. Und indem jede ihr relatives Recht und ihren begrenzten Geltungswert zu erweitern sucht zu absolutem Recht und zu unbegrenzter Geltung, entbrennt ein Kampf, der sogleich vermieden wird, wenn auch nicht im Leben, so doch in der Wissenschaft, die jene Differenzen klarlegt und dadurch aufhebt.

Achten wir jetzt auf das Prinzip der Darstellungsweise! Ernst Elster[1]) — der sich in seiner Lehre von den subjektiven ästhetischen Begriffen eingehend mit diesem Fragengebiet beschäftigt hat — sagt u. a.: »Wir erkennen z. B. leicht, daß bei Schiller der pathetische Zug, bei Lenau der elegische, bei Heine der satirische besonders hervortritt, und könnten die Beispiele leicht häufen, wobei sich denn freilich oft genug eine Mischung mehrerer Gefühlsformen herausstellen würde.« »Schauen wir genauer zu, so ergibt sich eine auffällige Ver-

[1]) Ernst Elster a. a. O., I, S. 245 und II, S. 22.

wandtschaft dieser ästhetischen Grundstimmungen mit den allbekannten Hauptformen der Temperamente.« Keiner ausführlicheren Darlegung bedarf es wohl darüber, daß es etwas anderes ist, etwas Pathetisches darzustellen und pathetisch darzustellen. Das eine Mal bezieht sich Pathos auf Darstellungswert, das andere Mal auf Darstellungsweise. In ihr erblickt nun Elster ganz besonders die Offenbarung des Künstlers. Wir meinen damit natürlich nicht den »Menschen«, der »hinter« dem Kunstwerk steht und mit ihm ursächlich verbunden ist, sondern eine im Kunstwerk vorfindliche Besonderheit, die eben dem Dargestellten eine bestimmte Tönung verleiht. Bedenklich ist es, wenn Elster den verschiedenen Darstellungsweisen als Erklärungsgrund die übliche Temperamentslehre unterschiebt. Ich will ganz davon absehen, daß sich durch ihre recht grobschlächtige Primitivität nur rohe Differenzen ausdeuten ließen; auch bei vollkommenster Ausbildung würde sie nicht entfernt hinreichen, weil es sich eben nicht nur um Unterschiede handelt, die als solche des Temperaments begriffen werden könnten. In Fontanes Romanen etwa spüren wir überall tiefe, gütige, ein wenig spöttische und ein wenig resignierte Weisheit; es wäre aber sehr gezwungen, diese Weisheit schlechthin als Temperamentseigenschaft zu bezeichnen. Nein, die Darstellungsweisen beziehen sich nicht nur auf das Temperament, sondern auf jede nur mögliche Qualität, soweit sie mit dem Charakter der Kunst sich verträgt. Es kann z. B. alles ins »Schöne« hinein dargestellt werden, daß ein Duft von Schönheit alles durchtränkt, ein Sehnen nach Schönheit überall durchklingt, wobei wieder nicht an das Schöne als Darstellungswert gedacht werden darf, sondern als Darstellungsweise. Beide können parallel gehen, aber auch ein Gegenspiel ist möglich, so wenn etwa die niedrigsten Bordellszenen auf den Zeichnungen und Bildern Pascins[1]) graziöse Rokokoanmut entstofflicht.

Es ist fraglos irrig, die Darstellungsweisen als ästhetische

[1]) Vgl. den Aufsatz von Karl Scheffer über Pascin; »Talente«, 1916.



Grundstimmungen zu betrachten. Weisheit, Güte, Leidenschaft, Zartheit usw. sind gewiß keine ästhetischen Grundstimmungen; allerdings etwa Sehnsucht nach Schönheit. Aber dies ist lediglich eine unter anderen gleichberechtigten »Grundstimmungen«, der nach keiner Richtung irgendeine Sonderstellung zukommt. Die Frage lautet: wie werden sie in der Kunst bedeutsam? d. h. welche Gestaltungsmomente gehen auf sie zurück, und wie vereinen sie sich gesetzlich mit den Forderungen, die von den sonstigen Bedingungen künstlerischer Gegenständlichkeit herrühren. Die Notwendigkeit der Verknüpfung, jene unitas multiplex, stiftet der individuelle Sinn des einzelnen, einzigartigen Kunstwerks.

Zu den Unterschieden, die das Prinzip der Darstellungsweise erzeugt, gehört der, ob das Dargestellte ruhig, sachlich wiedergegeben ist oder in einer agitatorischen Art[1]), mag sie nun erzieherischen, prophetischen oder irgendeinen anderen Charakter tragen. Damit im Zusammenhang steht ein besonders wichtiger — schon oft unter verschiedenster Spiegelung erwähnter — Unterschied, auf den z. B. Georg Simmel[2]) sehr eindrucksvoll hinweist: ». . . im Meister und in den Wahlverwandtschaften (Goethes) wird der künstlerische Stil durchaus dadurch bestimmt, daß wir überall den Erzähler fühlen. Es fehlt hier der formal-künstlerische Realismus, . . . der die Ereignisse und Menschen auf sich selber stellt, so daß sie, wie von der Bühne, nur als ein unmittelbares Dasein wirken; vielmehr, sie sind wirklich eine ‚Erzählung‘, die von dem dahinterstehenden, fühlbaren Erzähler getragen wird.« Wir wollen davon absehen, wieweit da Verschiedenheiten der Seinsschicht sich geltend machen; sicherlich kommt dabei in erster Linie die Stellung des »Künstlers« zur Darstellung in Frage: ob er außerhalb steht oder innerhalb, und wie er nun innerhalb steht. Das eine Mal wurzeln die Dinge gleichsam

---

[1]) Vgl. dazu Konrad Lange, Das Wesen der Kunst, 2. Aufl., 1907, S. 656, und sehr eingehende Ausführungen im dritten Bande des Systems der Ästhetik von Johannes Volkelt.

[2]) Georg Simmel, Goethe, 1913, S. 155.

in sich, das andere Mal hängen sie wie an zarten Fäden, die von einem bestimmten Zentrum ausgehen. Aber auch wo die Auffassung eine völlig objektive scheint, wie etwa bei Leibl oder Zola, fühlen wir etwa ihre Unerbittlichkeit, ihre grenzenlose Ehrlichkeit, die fromme Andacht vor der Wunderwelt des Seins. Vergleicht man ein Porträt von Franz Hals mit einem von Holbein (nur ein Narr könnte dem letzteren Darstellungsweise absprechen wollen), wird man des Unterschiedes zweier gegensätzlicher Gestaltungsarten deutlich gewahr. Er darf nicht lediglich einem Unterschied der Seinsschichten gleichgesetzt werden, da er innerhalb der verschiedenen Seinsschichten vorkommen kann. Die Personen in Gerhart Hauptmanns »Vor Sonnenaufgang« und in Max Halbes »Jugend« bewegen sich in der gleichen Ebene; aber sie sind anders »gesehen«: im ersteren Fall härter, in knapperem Umriß, im zweiten gefühlsfarbiger, klingender; bei Hauptmann bisweilen ein Dozieren, Beweisenwollen, bei Halbe ein Untertauchen in Gefühl bis zur Sentimentalität.

Noch eine Verwechslung ist vielleicht möglich: achten wir auf Bilder — wie den toten Christus Mantegnas oder die Gläser von Janos Pentelei Molnar (die Abbildungen sind im ersten Band!) —, scheinen Darstellungswert und Darstellungsweise ineinander überzugehen. Was in erster Linie an diesen Werken erfreut, ist die Erkenntnis, welches Können sich in ihnen offenbart. Aber man darf nur sagen, daß hier eben aller Nachdruck auf der Darstellungsweise liegt, und daß von ihr aus das Kunstwerk seinen entscheidenden Wert empfängt. Die — in diesem Falle — recht verkümmerten Darstellungswerte sind in dem sachlich sehr kühl, fast gleichgültig gebliebenen Motiv der Beweinung, beziehungsweise in den spiegelnden Gläsern zu suchen. Und gerade an dem Umstande, daß der energisch vorgetriebene Wert der Darstellungsweise und der relativ bescheidene Darstellungswert weit auseinanderklaffen, kann eine berechtigte Kritik einsetzen, natürlich nicht in dem Sinne, als ob sie »hohe Stoffe« verlangte. Von Stoffen reden wir ja gar nicht; wir können im

Gegenteil sagen, daß der Leichnam oder die Gläser zu sehr »Stoff« bleiben. Und denken wir an andere Werke — wie an Landschaften von Corot oder Thoma — so wäre es eine sehr empfindliche Störung, vom Darstellungswert irgendwie absehen zu wollen. Hier ist wieder die Gestaltung vornehmlich auf ihn eingestimmt, ähnlich wie sie ein anderes Mal auf die Seinsschicht angelegt ist: »Monets ‚Lichtstaub' als bloße Tapete gedacht, ohne gegenständliche Bedeutung, verlöre den wesentlichsten Teil des Reizes, der eben darin besteht, daß man die uns bekannten Formen der Dinge in der unerhörten Metamorphose immer noch durchfühlt. Und wenn eine Whistlersche Radierung mit ein paar ganz isolierten Punkten und Flecken einen Blick auf Venedig gibt, so gehört zum Genuß des malerischen Reizes, daß die ‚Sache' für den Betrachter eben immer noch durchschlägt. Als bloße dekorative Punkte würde die Komposition zwar stets einen angenehmen Rhythmus besitzen, man würde das aber nicht malerisch nennen«[1]). Diese »unerhörte Metamorphose« — die schwindelnde und doch sichere Höhe der Seinsschicht — ist es, die uns packt, analog wie auf wissenschaftlichem Gebiete bisweilen das, was wir Kraft der Abstraktion nennen, der in ihrer dünnen, klaren Luft der Atem nicht ausgeht. Die Darstellungsweise mag dabei duftig, zart, anmutig, gespenstisch sein, sie darf nicht mit jenem Problem der Seinsschicht verwechselt werden. Es ergeben sich im Gegenteil die sehr interessanten Wechselbeziehungen zwischen beiden. Selbst die Vermutung, daß auf der steilen Höhe des Seins, in der Whistlersche Radierungen beheimatet sind, eine notwendige Korrelation zu einer nur hauchartig schwebenden Darstellung bestünde, wird widerlegt durch zahllose »expressionistische« Holzschnitte, die auch nur mit wenigen Strichen und Flecken arbeiten, denen aber eine fast brutale Eindringlichkeit aufzwängen. Doch bei diesen Problemverflechtungen wollen wir halt machen!

[1]) Heinrich Wölfflin, Über den Begriff des Malerischen; Logos, IV, 1, S. 4.

§ 9.

Darstellungswerte bezeichnen für uns — wie bereits dargelegt — nicht die nackten Stoffinhalte. Sie sind vielmehr nur Formmittel, kraft derer die Gestaltung Werte verwirklicht, ihnen Kunstsein verleiht. Mit dieser Scheidung — und zwar durch die Formulierung: Stoff und Gehalt — hat sich ein böses Mißverständnis eingeschlichen: indem man den Stoff im Kunstwerk zu einem Gehaltswert sich entwickeln ließ und so gleichsam Anfang- und Endpunkt einer Linie faßte, war man geneigt, den Gehalt für das »Kunstwerk« zu nehmen und die Form als die Gesamtheit der Mittel, diesen Gehalt aus dem Stoff hervorzuholen; ganz ähnlich wie manche wieder das »eigentliche Kunstwerk« nur in der Darstellungsweise zu finden glaubten. Damit verschloß man aber das Auge für jene wesenhaften Seiten der Kunst, die wir durch die Prinzipien des Materials, der Seinsschicht und des Kunstverhaltens hervorhoben. Aber indem man das Auge für gewisse Seiten der Kunst verschloß, verschloß sich überhaupt ihr Verständnis. Denn der »Gehalt« war dann natürlich das, um dessentwillen die Kunst da ist, was nur ihr allein angehört. Und doch konnten die Gegner dieser Lehre darauf hinweisen, daß schlichteste Erwägungen diesen durch seine Einfachheit bestrickenden Gedankengang Lügen strafen. Malerische Ruinen, bedeutsame Gebärden, eindrucksvolle Ereignisse, Sehnsucht und Jubel, Erschütterungen und Beseligungen des Gefühls gibt es auch außerhalb der Kunst. Wenn ich von ethischen, sinnlichen, sexuellen usw. Darstellungswerten spreche, meine ich natürlich nicht, daß Ethisches als Ethisches, Sinnliches als Sinnliches, Sexuelles als Sexuelles außerhalb der Kunst nicht vorkommen, wohl aber daß sie in der Kunst eine bestimmte, nur ihr eigene Gegebenheitsweise erlangen, eben Kunstsein, also eine Gestaltung auf Gefühlserleben, derart, daß der Sinn dieser Gestaltung in einem Gefühlserleben sich erschließt. Darum sprechen wir auch von dem Ethischen als Darstellungswert, also von seiner Kunsteignung, und haben

zu untersuchen, was an dem Ethischen in die Kunst eingehen kann, und aus welchem Grunde. Das Ethische an ihm bleibt aber immer etwas Ethisches, und es wäre unerfindlich, wie es in sich etwas »Künstlerisches« werden sollte, oder etwas »Ästhetisches«. Der wilde Haß der Eheleute in Strindbergs Totentanz ist eben auch Haß und nur als solcher — mit dem Untergrund einer pervertierten Liebe — verständlich; aber wir fragen, ob er künstlerisch gestaltet oder roher Stoff geblieben ist. Der Baum in einem Bilde ist eben auch ein Baum, aber um seine künstlerische Bedeutung handelt es sich, um diese Form der Sinngebung, die er in der Eigengesetzlichkeit des einzelnen Kunstwerks innehat. Wie der »Gehalt« uns im Kunstwerk entgegentritt, das hängt ganz davon ab, in welchem Material, in welcher Seinsschicht er sich erfüllt, in welcher Darstellungsweise und auf welchen Kunstverhaltungstypus hin. Will man all dies in den Gehalt verlegen und in das Gegensatzpaar: Form als das den Gehalt Erzeugende, so mag dies vielleicht nur eine terminologische Angelegenheit sein, welche der gefährlichen Vorliebe für die bequemen Teilungen in zwei Glieder entstammt. Nur verbirgt sich in den allermeisten Fällen hinter ihr die sachliche Verschwommenheit, welche die Probleme durcheinanderbringt und ihre wesenhaften Differenzen gar nicht bemerkt. Und schließlich bleibt dann auch der »Gehalt« in dem Sinne ungedeutet, den wir hier im Auge haben, wenn wir vom Darstellungswert sprechen als einer unerläßlichen Bedingung künstlerischer Gegenständlichkeit. Wir meinen nicht den Gehalt — den wir einfach dem Wert des Kunstwerks gleichsetzen können —, noch den, der sich irgendwie als Idee von der Form abstülpen läßt, sondern eben den Wert, um deswillen der Inhalt da ist, den Wert des Dargestellten. Und daß im Kunstwerk alles Gestaltung ist, wissen wir. So ist auch der Darstellungswert ein Gestaltungsproblem, genau wie die anderen Prinzipien. Hat man das einmal erkannt, so wird man auch gar nicht mehr in Versuchung geraten, immer wieder Ablösungen von der Gestaltung zu versuchen. Denn damit löst man die Kunst auf.

Mit prachtvoller Klarheit entwickelt Gundolf[1]) den Tatbestand, um den es sich hier handelt: »Denn nicht der Stoff gestaltet das Erlebnis, sondern das Erlebnis den Stoff, und alle Brüche, Risse, toten Stellen eines Dramas kommen daher, daß das Erlebnis nicht stark genug war, um von jenem ergriffenen Punctum saliens aus den ganzen Stoff zu beleben, durchzubilden, so daß Rohstoffartiges in dem lebendigen Sprachgewebe stocken bleibt. Eben daher kann aber auch ein Stoff auf die mannigfaltigste Weise erlebt werden und ist unendlicher Behandlungen fähig, je nach dem Punkte, der das Erlebnis der Bearbeiter anspricht und der demnach die Mitte wird. So kann etwa im Cäsarstoff der eine Bearbeiter von einer Analogie seines Erlebnisses mit Cäsar angesprochen werden, wie der junge Goethe, der andere von einer Analogie mit Brutus, wie Skakespeare: nicht nur die Charakterzeichnung, sondern der ganze Aufbau, ja die Personenökonomie, die Szenenführung eines Werkes hängen ab von dem Punkte, um dessentwillen der Stoff gewählt wurde, von dem ‚Analogiepunkte'. Und selbst dann wird der instinktsichere Dichter sich zur Bearbeitung eines Stoffes nur dann entschließen, wenn er im voraus fühlt, daß es ihm gelingen werde, die ganze vorliegende Motivenmasse von jenem erlebten Analogiepunkt aus zu durchdringen, zu schmeidigen. Hat er sich in diesem Vorgefühl getäuscht, war die übrige Masse des Stoffs zu spröd, zu weitläufig, zu abliegend von seinen Erlebnismöglichkeiten, so bleibt das begonnene Werk Fragment ... oder, wird es gewaltsam, etwa aus einem — nicht in das Reich der Kunst gehörigen — Pflichtgefühl vollendet, so entstehen tote oder halblebendige Produkte. Das erstere ist der Fall bei Jugendentwürfen Goethes, Cäsar, Sokrates, Mahomed, bei denen der Analogiekeim, die Sympathie mit dem unabhängig genialen Selbst, nicht ausreichte, die Sprödigkeit der dazugehörigen Motiv- oder Milieumasse zu durchseelen. Das andere gilt von der gesamten Epigonenliteratur, aber selbst einige Werke

[1]) Friedrich Gundolf, Goethe, 1916, S. 309 f.

Schillers leiden daran, an einem Übermaß kantischen Pflichtgefühls bei dem Ringen mit dem nicht ganz durchlebbaren Stoff.« In gleich anschaulicher Weise werden hier die psychologischen Ursachen aufgedeckt, wie die Art, durch welche ein bestimmter Darstellungswert — eben jener Mittelpunkt — durch die Gestaltung, und nur durch sie sich verwirklicht. Gewiß kann einmal der Zentralwert in der Darstellungsweise liegen — wir sprachen ja bereits hiervon —, darum verschwindet jedoch nicht der Darstellungswert; er tritt nur in den Hintergrund. Aber verstehen kann man dann nicht das Kunstwerk, wenn man ihn allein betrachtet. Der irrige Anschein, als ob er immer souveräner Herrscher wäre, entsteht lediglich daraus, daß er häufig den Zentralwert gleichsam abgibt, zu dem alles in dienender Beziehung steht. Und hier müßte man — weiter Gundolfs Darlegungen verfolgend — darauf achten, wie in dem Urerlebnis des Künstlers eben nicht nur der Keim zu dem Darstellungswert schlummert, sondern mit ihm das Angelegtsein auf eine bestimmte Darstellungsweise, Seinsschicht usw.; und erst deren gesetzliche Verknüpfung — die eben das Kunstwerk ist — realisiert den Gesamtwert des Kunstwerks, der aber ebensowenig eine Summe von Teilwerten bildet, wie der Gesamtwert einer Persönlichkeit nicht die Summe der Werte ihrer Einzeleigenschaften ist, sondern etwas Neues, nur durch sie Fundiertes. Hier mündet das so viel erörterte von Ehrenfelssche Problem der Gestaltqualität ein, ebenso wie das Wundtsche Gesetz von den schöpferischen Resultanten. Aber dieser wichtige Sachverhalt wird uns noch nach verschiedenen Richtungen hin zu beschäftigen haben.

Diese theoretischen Ausführungen sollen nun wieder durch Beispiele illustriert werden, indem wir uns einige der wichtigsten Darstellungswerte vorführen; so werden wir am besten erfahren, was sie sind und was sie nicht sind. Da fallen zunächst einmal die sinnlichen Werte auf: die Freude an Farben, an Akkorden, am Klang der Worte, daß die Auffassung gewisser Linien lustbetont

ist usw.[1]). Zweifellos schenkt uns das Kunstwerk diese Werte, durch Gestaltung der Farben, Akkorde usw. auf diesen Sinn hin. Und ganze Kunstzweige zehren von diesem Wert; zahlreiche Ornamente und Tapeten, dekorative Bilder, bestimmte lyrische Prägungen, obgleich das Material der Dichtung weniger diesen Darstellungswerten zugeordnet ist, als etwa das der Musik. Ich weiß nicht, ob man so weit gehen darf wie Hugo Goldschmidt[2]), der meint, daß »in das Reich des nur Sinnlich-Schönen ein großer, ja der größte Teil der italienischen und deutschen konzertierenden Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (Vivalti, Locatelli, Tartini usw., die Flötenkonzerte des Quantz)...« fällt, »dann ein Teil der Symphonien der Mannheimer und Wiener Schulen, der Sonaten und Symphonien der Jugendperiode Haydns und Mozarts...« Daß der Darstellungswert des Sinnlichen aber in der Musik tatsächlich eine große Rolle spielt und wesentlich ihre Gestaltung mitbedingt, wird keiner bezweifeln wollen. Aber dieser Wert des Sinnlichen kommt nicht nur dort in Betracht[3]), wo er den alleinigen oder vorwiegenden Darstellungswert bildet, sondern auch überall da, wo er sich mit einem anderen Darstellungswert vermählt: »Die Böcklinsche Pietà wirkt ergreifend nicht nur durch die verzweifelte Gebärde, mit der Maria über den Leichnam hingestreckt ist, sondern auch durch die Farbe des Mantels, der ihre Gestalt umhüllt; ein Blau, das an sich selbst die Vorstellung verzweiflungsvollen Wehes erwecken würde. In der Klingerschen Pietà wiederum wird durch die Komposition, durch die ruhigen, dreimal wiederholten Horizontalen der Verzweiflung, die in der Gebärde des Johannes und der Maria ausgedrückt ist, eine friedevolle und eine große Versöhnung hinzugefügt, die den Schmerz der beiden Gestalten über menschliche Affekte hinaushebt«[4]). So dient also hier dem zentralen

[1]) Vgl. das Sammelreferat bei M. Hamburger, Das Formproblem in der neueren deutschen Ästhetik und Kunsttheorie, 1915, S. 16 ff.

[2]) Hugo Goldschmidt a. a. O., S. 15 f.

[3]) Vgl. meine »Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre«, 1908, S. 66 ff.

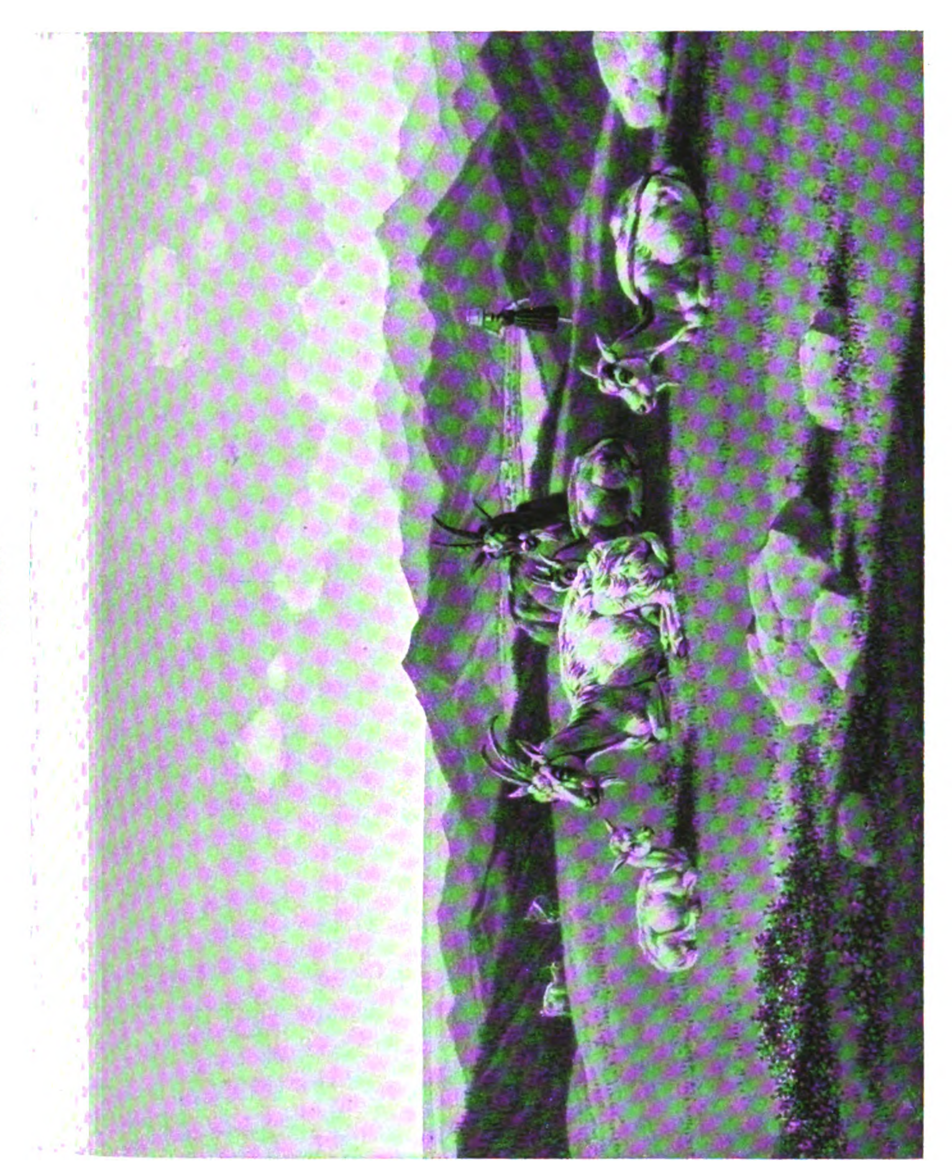
[4]) Edith Kalischer, Analyse der ästhetischen Kontemplation; Zeitschr. f. Psychol. u. Physiologie der Sinnesorgane, 1902, 28, S. 238.

Darstellungswert der sinnliche der Darstellungsweise. Ähnliches begegnet uns häufig in der Lyrik — man braucht bloß an Gedichte von Verlaine oder Rilke zu denken —, in der Musik, Plastik usw. Da kann man sich oft fragen, ob der sinnliche Reiz eines Porzellanfigürchens dem Pikanten, Eleganten, Zierlichen des Gegenstandes dient oder umgekehrt; und die Frage wird meist — ohne Schaden — unentschieden bleiben, weil eben die Durchdringung der Kunstelemente im einheitlichen Kunstwerk hier eine so vollkommene ist, daß nicht einmal die sondernde Abstraktion zu reinlichen Trennungen zu führen vermag. Das Material fügt sich derartig glücklich zum Darstellungswert — er ist wie aus seinem Geist geboren — und er vereint sich mit der zierlichen Bewegtheit der Darstellungsweise usw., daß die Vielheit der Faktoren fast verschwindet in der Einheit der Arbeit. Aber trotzdem wäre ein Einwand unrichtig, der aus solchen Erwägungen heraus unser Problem schlechthin verneinen wollte. Ist etwa im Rahmen einer Persönlichkeit stets deutlich trennbar, was an ihr dem Temperament oder der Intelligenz zugehört? Ist nicht das Temperament durch die Intelligenz beeinflußt und umgekehrt wieder diese von jenem durchtränkt? Aber auch wenn man im Einzelfall hier nicht sauber etikettieren kann, ist es deswegen falsch, Intelligenz und Temperament zu unterscheiden? Damit würde nur jede Wissenschaft aufgehoben. Sie widerlegt nicht die Tatsache, daß das Leben bisweilen so dichte Verflechtungen webt, daß die Entwirrung nicht gleich einer glatten Rechnung aufgeht. Wir werden ja manchmal bei einer bestimmten Leistung nicht einmal mit Sicherheit angeben können, wieweit sie lediglich Gedächtnisproduktion ist, und ob nicht Einfühlung in die Situation, glückliche Findung, logisches Ausmalen usw. Beiträge liefern. Wir müssen immer wieder sagen: das Kunstwerk ist Einheit, aber gesetzliche Verknüpfungseinheit des Mannigfaltigen. Und wir müssen ebenso immer wieder der Versuchung begegnen, die einzelnen Bedingungen künstlerischer Gegenständlichkeit gleich Bausteinen hübsch nebeneinander postieren zu

wollen. Bleiben wir schon bei diesem Vergleich, so müssen wir eher an Bauglieder denken, die überhaupt nur in einer bestimmten Konstruktion ihre Funktion ausüben, im Rahmen dieses Zusammenhanges erst ihren Sinn empfangen. Und doch hat auch dieser Vergleich etwas Schiefes, weil das Bauglied begrenzt ist. Erinnern wir uns lieber unseres Farbenbeispiels: wir sagten, daß diese Rotqualität zugleich diesen Sättigungsgrad besitzt und diesen Helligkeitscharakter. Hier kann ich nicht abgrenzen, sondern nur unter bestimmten Kategorien allemal das Ganze betrachten. Und doch ist die Voraussetzung einer gegenständlich bestimmten Farbe eben nicht nur Qualität, sondern ebenso Sättigung, Helligkeit; denn bloß so konkretisiert sich dieser Sachverhalt; und es ist auch möglich, im einzelnen an der Farbe diese Momente zu bestimmen. Nur isolieren kann man sie nicht, ohne sie in Abstraktionen zu verflüchtigen. Also: die Sucht zu zerlegen muß dem Kunstwerk gegenüber sich Zügel auferlegen, sonst wird sie zu einem Zersägen und Zerstören. Aber das schließt nicht aus, daß die Analyse unter ständigem Einheitsbezug soweit als nur irgend möglich mit den feinsten, zugeschliffenen Mitteln getrieben werden muß. Denn alles andere wäre Verzicht auf Wissenschaft.

Achten wir etwa auf die »Ziegen auf der Alm« (Tafel IV) von Wilhelm von Kobell, einem der Ahnherren der Münchener Landschaftsmalerei[1]). Denn war er auch hauptsächlich als Schlachtendarsteller gefeiert, heute wissen wir, daß seine Schlachtenbilder nur »verkappte« Landschaften sind. Seine kleinen Bilder hat er — dem Geschmack des 18. Jahrhunderts folgend — gern mit reicher Staffage von Menschen und Tieren geschmückt. Und das bewunderten seine Zeitgenossen; auf unserem Bildchen also die Lebenswahrheit der — allerdings etwas hölzernen — Ziegen und das Vielerlei, das

[1]) Vgl. Richard Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, 1914, S. 14 ff., und G. J. Wolf, Zur Geschichte der Münchner Landschaftsmalerei; »Die Kunst«, XX, 9, S. 301 ff.



Wilhelm von Kobell, »Ziegen auf der Alm«.

es auf der Leinwand zu schauen gibt. Uns erscheinen diese »Zutaten« lediglich als Werte niederen Ranges, fast eben als störende Kompromißzutaten stofflichen Reizes, und fast nur als Mittel, den Blick in die blauende Ferne weiterzuleiten, in das Unbegrenzte der musikalisch schwingenden Natur, deren atmosphärische Wiedergabe schon den Impressionismus ankündigt. Gerade hier haben wir also ein deutliches Beispiel, an dem eine gliedernde Analyse verschiedene Momente zu scheiden vermag. Gewiß ist es so, daß ein bestimmter Darstellungswert — die blauende Ferne, die unendliche Weite — sich durch die ganze Gestaltung durchsetzt, aber doch nur in einem bestimmten Material, auf einer bestimmten Seinsschicht, im Hinblick auf ein Kunstverhalten und durch eine Darstellungsweise. Und diese Bedingtheiten liegen nicht im Darstellungswert als solchen, sondern in seiner Kunstverwirklichung, dadurch, daß ein Kunstwerk Gegenständlichkeit empfängt, das heißt erst wird. Der Darstellungswert als solcher ist kein Kunstwerk, ebensowenig wie ein Stück Marmor oder ein Gefühl.

Nach dieser Unterbrechung — die aber den Boden für die folgenden Betrachtungen erst ebnen mußte — wollen wir nun unsere Beispiele fortsetzen, welche uns die wichtigsten Typen der Darstellungswerte belegen sollen. Es ist eine Tatsache[1]), daß wir einen Erlebenshunger haben und Stärke, sowie Art des Ablaufs unseres Erlebens genießen können. Um diesem Sachverhalt Genüge zu leisten, bedarf es einer bestimmten Gestaltung des Kunstwerks, eben des Angelegtseins auf Funktionsgefühle, denn so nennen wir Gefühle, die sich nicht auf bestimmte Inhalte richten, sondern auf die Form des psychischen Funktionierens. Auch die Darstellungsweise kann die Richtung auf Spannung, heftige Erschütterung usw. nehmen. Es bliebe aber eine Lücke, wollte man

[1]) Vgl. meine Abhandlung »Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, V, 4, und mein Buch »Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten«, 1911.

auf die Einsicht in die Erregungswerte des Dargestellten verzichten. Gewissen Ereignissen als solchen kommt es zu, heftige Funktionslust auszulösen, und sie kann deswegen zum Darstellungswert werden. Man denke an zahllose Erzeugnisse der Kinoindustrie, der Schauerromane und Rührtragödien. Die Stoffgestaltung ist in Rücksicht auf jene Erregungswerte vollzogen; sie ist da um dieses »Gehaltes« willen. Nun scheint es aber – und deswegen habe ich vornehmlich dieses Beispiel herangezogen –, daß die Darstellungswerte der Funktionsgefühle für einen höheren Kunstgenuß nicht hinreichen, falls das von ihnen getragene Erleben in sich »sinnlos« oder »unbedeutend« ist. Wie sinnlicher Unwert das Kunstwerk aufzulösen vermag, so gilt dies auch hier. Mag die Darstellung noch so »spannen«; wenn sie in sich schal ist, so sind wir eben nur auf Banalitäten gespannt. Die Kraft der Funktionsgefühle peitscht uns gleichsam fort über all die Albernheiten oder versucht es wenigstens; aber ein derartiges Kunstwerk ist bald »ausgeschöpft«. Seine zweite Aufnahme ist bereits viel langweiliger und öder; und auch der erste Genuß hat in der Erinnerung etwas »Beschämendes«, oder selbst in ihm regt sich etwas, was wir als ein »Genießen mit schlechtem Gewissen« bezeichnen dürfen. So können gewiß Funktionsgefühle in alles verschlingender Vorherrschaft in der Kunst zur Entfaltung gelangen, aber einen höheren Gesamtwert erreicht erst das Kunstwerk, wenn noch andere Darstellungswerte in ihm sich verwirklichen. Und hier eröffnet sich eine ganze Reihe interessanter Fragen über die möglichen Zuordnungen solcher Werte, über ihr gegenseitiges Steigern und Hemmen, und wie aus diesen Verschlingungen und Durchdringungen der Prinzipalwert hervorwächst. Alle Kunstwerke, die stark mit Funktionsgefühlen arbeiten, haben schließlich — so paradox es klingt — etwas Formalistisches. Denn weil für diese Gefühle der Inhalt gleichgültig ist und nur unter dem Gesichtspunkt in Betracht kommt, daß er heftiges, stürmisches Erleben aufpeitscht, dessen der Betrachter genußvoll innewird, spielt der »Inhalt« auch

in der Erinnerung eine geringe Rolle. Das »Moralische« so vieler Films ist doch nur billige Zutat, um Skrupel zu beschwichtigen, die Hauptsache ist eben der Erlebensorkan, die Siedehitze der Spannung, das wonnige Gruseln. Und wenn uns ein Roman so durchhetzt wie in einem Fieber, dann erfüllt er seinen Sinn gerade in diesem Lebensrhythmus. Man hat darum auch von einer gewissen »Kälte« des großen Kunstwerkes gesprochen, die durchaus nicht etwa auf dem Mangel an Funktionsgefühlen beruht, sondern darauf, daß sie zurücktreten hinter anderen Werten, daß jene nur zur Fülle dienen, als formales Verknüpfungsmittel usw., nicht aber Sinn und Zweck abgeben. Ich will ein Beispiel geben: Sokrates im Kerker. Der Tragödie großen Stils würde dieser Stoff vielleicht folgende Momente entgegenbringen: die erhabene Gestalt des Philosophen in starkem Gegensatz zu der Kleinheit und Niedrigkeit derer, die ihn in den Kerker warfen; sein ruhiger, gefestigter Sinn im Kontrast zu den klagenden, fassungslosen Freunden; und endlich sein stolzer Todesmut, in dem die lautere Reinheit seines ganzen Lebens liegt, wodurch seinem Sterben alle Schrecken genommen werden, da es uns als strahlendster Sieg höchsten Menschentums erscheint. Kein Pessimismus bricht sich hier Bahn; im Gegenteil, die edle Freude an den lichten Werten, denen gegenüber Leid und Untergang versinken. Wie rauschende Orgelakkorde braust dieser Hymnus der befreienden Erlösung unbrechbarer Sittlichkeit. Dies wäre nun aber kein geeigneter Vorwurf für ein Drama, das vor allem die Stürme der Funktionslust ledig aller Fesseln entfachen wollte. Gewiß, auch die Erregung in der ernsten Tragödie würde von ihnen liebend empfangen, aber sie würden sie doch bloß umkleiden als ein Mittel der Instrumentation. Jetzt aber tritt eine ganz andere Stoffgestaltung ein; sie schwelgt etwa in breiter Ausmalung der Kerkerqualen, sie schenkt uns nichts vom Jammer, von der Verzweiflung der Zurückbleibenden; sie schiebt vielleicht »herzzerreißende« Abschiede ein und wühlt in der möglichst drastischen Schilderung der Todespein. Dieses Drama be-

nötigt nicht einer im Kampf mit dem Schicksal wachsenden und sich entfaltenden Persönlichkeit, es bedarf des Kampfes um der Erregung willen, die er zeitigt. Es würde also überall nur die erregenden Momente in den Vordergrund rücken, nicht aber um durch sie die gewaltige Wucht innerer Gehaltsschwere zum zwingendsten Ausdruck zu bringen, sondern als Selbstzweck, ob der Erlebenslust, die ihnen eignet. Und das welthistorische Ereignis des seinen Lebensplan durch den Tod krönenden und heilig weihenden Sokrates wäre nur Heizmaterial, um das Feuer der Funktionslust hell anzufachen.

Wir wenden uns jetzt den sexuellen Darstellungswerten in der Kunst zu. Außer Betracht bleibt die Sexualität der Darstellungsweise, die alles so hinstellt, daß es eine erotische Bedeutung erhält. Unzählige Zwischenstufen leiten von der hauchartigen Färbung ins Geschlechtliche bis zu jener groben und unappetitlichen Pansexualität, die jegliches durch ihre gewalttätige Sinnunterschiebung verzerrt. Vom sexuellen Darstellungswert aber ist die Rede, wenn etwa Max Deri[1]) sagt: »Von der Venus Giorgiones zur Io Correggios, von den erotischen Geschehnissen in Richard Straußens ‚naturalistischer Programmsymphonie' des Till Eulenspiegel zu den Liebesmelodien Wagners im Siegfried, von Walthers ‚unter der linden an der heide' zu Goethes Liebeslyrik oder gar zu den Märchen des Orients, überall begegnen uns tausendfach die Vermittlungen erotischer Gefühle im Kunstwerk, und eine strenge Durchführung ihrer Ausschaltung erweist durch ihre Unmöglichkeit ihre Sinnlosigkeit.« Es ist auch sachlich gar nicht einzusehen, warum grundsätzlich eine derartige Ausschaltung versucht werden sollte; man müßte denn alles mit dem Sexuellen Zusammenhängende als einen solchen Unwert betrachten, daß er in sich das Kunstwerk noch ärger schädigen würde als etwa die Offenbarung einer ganz seichten und

[1]) Max Deri, Kunstpsychologische Untersuchungen; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, VII, S. 244.



tölpischen Lebensanschauung in einem Drama. Aber nicht an »Seichtheit« oder »Tölpelhaftigkeit« dachten die Vorurteilslosen — die Vorurteilsvollen schreckte natürlich die »Unanständigkeit«, das »Unpassende« —, sondern an die Unverträglichkeit des Sexuellen mit der reinen ästhetischen Geisteshaltung. Ihre Trübung, ihre Durchbrechung fürchten sie. Für uns ist diese Furcht schon deswegen wesentlich gemildert, weil wir ja durchaus nicht die allgemeine Kunstwissenschaft als ein Teilgebiet der Ästhetik auffassen, oder die Kunst als einen Ausschnitt aus dem Ästhetischen. Aber auch der Ästhetiker muß bedenken, daß »ästhetisch genießen« und »Gegenstand des Genusses« verschiedene Sachverhalte sind. Aus der Unverträglichkeit des ästhetischen Genießens mit der Infektion seitens des Sexuellen folgt nicht die Tatsache, daß auch dem Genußgegenstand alles Sexuelle fernbleiben muß. Wo der Gegenstand Träger stark hervorbrechender ethischer oder intellektueller Werte ist, liegt sicherlich die Gefahr nahe, daß die schlicht genießende Einstellung zugunsten einer anderen verdrängt wird, ganz zu schweigen etwa von Fällen, wo wie in der Porträtkunst vielleicht die persönliche Kenntnis des Porträtierten eine persönliche Interessiertheit am Objekt erzeugt, die seiner Aufnahme als Kunstwerk entgegensteht. Ich kann demnach in keiner Weise einsehen, warum dem Sexuellen eine Sonderstellung zukommen sollte. Geschäft der künstlerischen Gestaltung ist es eben, ihm Darstellungswert zu verleihen, gleich den sinnlichen, funktionellen oder ethischen Qualitäten. Wenn Giorgiones Venus einen sinnlich-erotischen Zauber ausstrahlt, kann sich gewiß Begehren an ihr entzünden; aber wenn ich das heroische Leben eines Helden in einem Drama verfolge, können ebenso mein Mitleid mit ihm, meine Empörung über seine Widersacher derart heiß aufflammen, daß das ganze Kunstwerk darob versinkt. Man müßte — um den sexuellen Darstellungswert aus der Kunst zu verbannen — den Nachweis liefern, daß er sich mit irgendeiner wesenhaften Seite der Kunst nicht verträgt oder ihrem Knüpfungsgesetz widerstreitet. Soweit ich sehe,

wird jedoch nur seitens des Betrachters eine gewisse Disziplinierung gefordert; aber das engt bloß die angemessene Aufnahme des Kunstwerks auf einen kleineren Kreis ein, ohne es irgendwie in seinem Charakter als Kunstwerk zu widerlegen. Die intensive Interessiertheit, die sich bewußt oder unbewußt einstellt, kann den gleichen Grad erreichen, wo es sich um religiöse oder ethische Gegenstände handelt, im Augenblick, wo sie zu Problemen der »Überzeugung«, »Gesinnung« oder gar »Partei« werden. Sie alle müßte man folgerichtig ausschließen, und bei einem ängstlich allen künstlerischen Mißbrauch zu verhüten strebenden Vorgehen blieben schließlich vielleicht nur Tapeten übrig und ihnen analoge Kunstzweige. Man kann doch nicht leugnen, daß Art und Weise des Sexuellen zur Kultur unseres Daseins gehören und zu den furchtbaren und erhabenen Mächten des Lebens. Sie aus der Kunst verjagen zu wollen, hieße, diese einer Verarmung zuzuführen ohne hinreichenden Grund. Je härter, spröder der Stoff, je eingewebter in den Zusammenhang des Geschehens, desto stärker muß formende Gestaltung eingreifen, um ihm künstlerische Gegenständlichkeit zu sichern. Aber daß dies unmöglich ist, kann weder systematisch bewiesen werden, noch durch Berufung auf die Erfahrung. Sie gerade widerspricht in entschiedenster Weise. So wollen wir diese Betrachtung mit einem Beispiel abschließen, in dem das Problem sehr klar zutage tritt. Auf Tafel V zeigen wir die Abendtoilette von Watteau zu Paris im Besitz der Princesse de Poix. In der Absicht des Werkes liegt die Aufforderung, kultivierte, duftende, zärtliche Sinnlichkeit zu genießen und nicht nur die Brillanz, mit der das Bild gemalt ist. Auf jenen Darstellungswert ist die Gestaltung ungemein fein abgestimmt. Ihm ist die Farbenwahl zugeordnet und ebenso die Komposition, die überall für eine wohlige, härtenfreie Geschlossenheit der Blickführung sorgt, welche die Hauptakzente in jenem Sinne hervorhebt. Man achte etwa darauf, wie die geschweifte, matt leuchtende Bettwand des Hintergrundes Herrin und Dienerin derart verbindet, daß eine elliptische Aufmerksam-

Tafel V.



Watteau, »Abendtoilette«.

keitsbahn geschaffen ist vom Kopf der Herrin über den anmutigen Schwung der Bettwand zum etwas tiefer stehenden (und abgesehen von anderen Gründen schon deswegen weniger betonten) Kopf der Dienerin, weiterhin ihrem Arm entlang zum Knie der Herrin und dann aufwärts zum Köpfchen; oder man sehe, wie der farbige Reiz des Körpers abgehoben wird aus dem vielen Dunkel des Bildes, aber ebenso vom Weiß der Bettwäsche und des Hemdes; oder man mache sich klar, wie raffiniert beim rechten Bein die Weiterleitung des Blickes erfolgt. Und daß diese Figürchen — mit dem alten Cranachschen Gegensatz von Nacktheit und Bekleidung — so gewählt sind, das Bett, die Wäsche, das alles hat natürlich Bezug auf jenen Darstellungswert. Diese Stimmung einer pikanten, gepflegten Erotik, die einem graziösen Spiele gleicht, kann man genau so ablehnen wie den Ausdruck irgend einer ethischen Gesinnung, die man für schädlich hält. Über Bedeutung und Geltung dieser Werte darf sich die allgemeine Kunstwissenschaft kein Urteil anmaßen, wohl aber kann sie sagen, daß sie durchaus in die Gestaltung der Kunst eingehen, daß sie völlig eine Gestaltung auf das Gefühlserleben gestatten, derart, daß der Sinn dieser Gestaltung im Gefühlserleben sich erschließt; es bleibt kein Stoff übrig, der nicht formverzehrt wäre.

Und von da ist ja nur ein Schritt zu den ethischen Wertlagen, einem der ewigen Darstellungsinhalte der Kunst. Wenn Richard Müller-Freienfels[1]) sagt, »man wird sicherlich nicht Werken wie Hebbels oder Schillers größten Dramen ganz gerecht werden, wenn man sie von einem ganz ‚amoralischen' Standpunkt aus genießen wollte«, so ist damit eigentlich noch zu wenig gesagt: man kann sie bei Ausschaltung des Ethischen überhaupt nicht verstehen; das Handeln der Personen in diesem bestimmten Aufbau wird sonst lächerlich; das Drama zerflattert ohne sinnvolle Notwendigkeit.

[1]) Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, a. a. O., I, S. 178 f.

Denn nicht Material, Seinsschicht usw. bedingen diese Gestaltungen allein, und sicherlich nicht die nackte Fabel, sondern eben der Umstand, daß ethische Werte hier anschaulich werden. Das scheint mir derart evident, daß man immer nur wieder staunen kann, wie es möglich war, auch diesen Sachverhalt in Frage zu ziehen. Die Kunstphilosophie zwang sich, ihn zu übersehen, weil er dem rein ästhetischen Wesen der Kunst zu widersprechen schien. Und die Künstler lehnten den gesinnungstüchtigen Dilettantismus ab und wollten lediglich nach dem Wie ihrer Arbeitsweise gewertet werden. Die Kunstschriftsteller folgten wieder den Künstlern und beschränkten sich auf abstrakte Formprobleme. Gewiß war — ich verweise dabei auf die eingehenden Ausführungen im ersten Band — die so geschaffene Lage ein Fortschritt gegenüber der Zeit, die in dem Kunstwerk ein kulturgeschichtliches Beispiel suchte, oder die Einkleidung von Ideen. Denn als unverlierbares Gut rettete sie die Einsicht, daß alle Kunst Gestaltung ist, eigengesetzliche Schöpfung. Aber das flatternde Panier, dem all dieses Schaffen gehorchen sollte, die Manifestation des Schönen, mußte eingezogen werden, als eine realistische Kunstwelle dieses Ziel fortschwemmte. Bemühungen, das Reich des Ästhetischen zu zerdehnen, um auch diesen Kunstbezirk einzugliedern, setzten ein, und der Verzicht: das Ziel sei nichts, der Weg alles, die Qualität des Schaffens. Und weil das Ziel nichts bedeute, müsse es auch entwertet werden, um jegliche falsche Einstellung zu verhüten, jede Schaumschlägerei, die mit billigen äußerlichen Effekten arbeite. Das interessante Gesicht, das hübsche Mädchen sind stoffliche »Natur«reize. Das Wie der Mache solle rein hervortreten. Kein großer Künstler gehorchte diesen Regeln, selbst wenn er sie theoretisierend noch so laut im Munde führte. Stets rang er um Darstellungswerte, nur eben war dieses Ringen ein Gestalten. Und wenn heute die Jüngsten wieder allen Akzent auf das Ziel verlegen, das Ethische und die anderen großen Ideale proklamieren, die Vision und die Innerlichkeit, so ist das für uns keine Entdeckung und keine Neu-

findung, kein Anlaß zur Umorientierung. Die Jüngsten vergessen allzu häufig, daß die Kunst Gestaltung auf Gefühlserleben ist, und daß das Nichtgestaltete zu einem unentzifferbaren Rätsel wird. Unserer Anschauung nach kann jeder Wert in die Kunst eingehen, der mit ihrer Gestaltung verträglich ist, und dazu gehören natürlich die ethischen Werte. Schiller und Hebbel, aber auch der agitatorisch eifernde Wedekind sind hier glänzende Beispiele, während etwa Shakespeare — wie uns Gundolf[1]) klar gezeigt hat — das Leben in all seinen Mächten zum Darstellungswert erhebt ohne Bezug auf das Sittliche. Und auch Goethes Dichtung weist häufig in diese Richtung, die uns die ganze Herrlichkeit des Lebens fühlen läßt, seine geheimnisvollen Wunder, den »goldenen Überfluß der Welt«.

Ähnliche Geltung haben dann die religiösen und nationalen Darstellungswerte. Auch da muß geschieden werden zwischen dem Nationalen als Darstellungswert und dem Nationalen, das sich in Seinsschicht, Kunstverhalten usw. sowie in ihrer Einheitsbindung offenbart. In dem letzteren Sinne ist vielleicht jedes Kunstwerk »national«, als Ausdruck nationaler Eigenart, so wie jedes zeit- und kulturbedingt ist. Bei nationalen Darstellungswerten denken wir nicht in erster Linie an historische Ereignisse völkischen Charakters — sie sind überhaupt nur ein Element, in dem sich der nationale Darstellungswert erst zu entfalten vermag — sondern an Landschaften, wie sie Altdorfer oder Thoma gemalt haben, wo wir nicht nur irgend eine Stimmung fühlen, sondern »Deutschtum«. Da ist das Gegenständliche so gestaltet, daß ihm der Wert zukommt, typischer, schlagender Ausdruck des Deutschtums zu sein oder einer Seite seines Wesens. Ganz anders ist das bei Werken von Hans von Marées oder Feuerbach. Auch hier können wir erschüttert Deutschtum fühlen, das unaufhörliche Ringen nordischen und südlichen Geistes um eine vollkommene Synthese; aber das liegt — soweit über-

[1]) Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, 1911.

haupt im Werke ausgeprägt, in der Linie der Darstellungsweise. Keine weiteren Schwierigkeiten grundsätzlicher Art bietet wohl das Problem der religiösen Darstellungswerte. Es gab ja eine Zeit, in der die ganze Kunst Magd der Kirche war — es war eine große Zeit der Kunst — und sogar die Musik [1]) wurde auf diesen Darstellungswert eingeschränkt. Heute sehen wir gewiß im religiösen Darstellungswert nur einen neben anderen nicht minder berechtigten, wenn auch wieder modernste Strömungen alle Kunst im Metaphysisch-Religiösen verankern wollen, was aber sicherlich lediglich eine gut gemeinte Übertreibung ist. Richtig in dieser Behauptung ist die Einsicht, daß der religiöse Darstellungswert sich nicht erschöpft in den üblichen biblischen Stoffen, sondern jedes Stück Natur, jedes Geschehen kann Gestaltungsmotiv werden für jenen Wert.

Am Schluß dieser Übersicht dürfen wir nicht vergessen, daß auch das Ästhetische als Darstellungswert durchaus dieser Reihe angehört. Ich meine damit selbstverständlich nicht die im ersten Band dieser Arbeit sehr eingehend erörterte Tatsache, daß die Aufnahme jedes Kunstwerks den Weg über das ästhetische Erleben nimmt, wenn sie sich auch nicht in ihm erschöpft und auch keineswegs die entscheidenden Werte von ihm erhalten muß. Und ich meine auch nicht das Schöne etwa als Darstellungsweise, diesen Hauch des Schönen, der noch das Gräßliche und Furchtbare umschweben kann, sondern eben das Schöne oder weiterhin das Ästhetische als Darstellungswert: daß wir »Schönes«, »Ästhetisches« durch das Kunstwerk erleben. Dieses Moment des Schönen oder Ästhetischen bedingt dann Stoffauswahl und Stoffgestaltung; mag es sich um gegenstandsfreie Farben und Töne, oder um bestimmte Gegenstände handeln. Ludwig von Hofmann schwelgt in dieser Welt des Schönen, und die griechischen Statuen der reifen Zeit und viele Meisterwerke der italieni-

---

[1]) Vgl. z. B. A. Schering, Musikästhetik der deutschen Aufklärung; Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, VIII, S. 265.

schen Renaissance sind in ihr heimisch. In Johannes Volkelts »System der Ästhetik« hat dieses Problem eine sehr tiefgreifende und breite Durchführung gefunden. Wir haben hier keinen Anlaß, bei ihm länger zu verweilen, weil sein grundsätzlicher Sinn Mißverständnissen wohl nicht ausgesetzt ist.

§ 10.

Eine Reihe anderer Kunstmöglichkeiten, die dem Prinzip des Darstellungswertes entkeimen, bedürfen jedoch nachdrücklicherer Erwähnung, um den zahlreichen Untersuchungen, die ihnen gelten, den richtigen Standort und den angemessenen Ausgangspunkt zu sichern. So gehören die Zwecke, die einem Kunstwerk gesetzt sind, zu seinem Darstellungswert. Ist einem Bauwerk die Aufgabe zugewiesen, eine Kirche zu sein, folgen aus dieser Zweckbestimmung eine ganze Fülle von Anforderungen, denen die künstlerische Gestaltung Rechnung tragen muß, ja, die erst überhaupt die Gegenständlichkeit des betreffenden Kunstwerks miterzeugen. Es wäre keine Kirche, wenn diesen Bedingungen nicht Genüge geschähe. Die Erfüllung dieser Anforderungen bedingt den Wert des Kunstwerkes eben als Kirchenbau; er wird durch diesen Sinnbezug erst verständlich. Dabei handelt es sich gewiß nicht nur darum[1]), daß sogenannte »praktische« Zwecke künstlerisch realisiert werden, sondern ebenso die nicht minder wichtigen »idealen«. Wenn ein Einfamilienhaus »freundlich, gemütlich, einladend« wirkt, so ist dieser Eindruck — und die ihn erzielende Formung — nicht durch ein unmittelbares praktisches Zweckbedürfnis erzwungen, aber es gehört zum idealen Wesen dieses Baues, zu seiner geistigen Individualität, »freundlich, einladend und gemütlich« zu sein. Und dieser gestaltungsgeschaffene Wert wird verständlich als anschaulich-

---

[1]) Vgl. meine Ausführungen im Anhang zu den Grundzügen der ästhetischen Farbenlehre a. a. O. und in dem Kapitel über Zweckstil in meinem Vortrag: »Was ist Stil?«, 1911.

fühlbare Erfüllung jener idealen Zielweisung. Ein bescheidenes Wohnhaus, dem diese Werte abgehen würden, wäre unbehaglich, irgendwie verfehlt. Und an der Gestaltung könnte man objektiv jene Mängel oder Unterlassungen erkennen. Ein stolzerer Wohnbau wäre wieder etwa auf die Werte des Vornehmen, Repräsentativen, Reichen angelegt, und es hieße diese Anforderung vollständig umkehren, wenn an ihrer Stelle der Eindruck des Protzigen, Überladenen, Ordinären entstünde. So müssen auch durchaus nicht jene idealen Zwecksetzungen des Kirchenbaues als Darstellungswerte stets die gleichen sein. Gesamtgestaltung und Totalwirkung werden sich wesentlich verschieben, wenn einmal die religiöse, mystische Innerlichkeit zum Ausdruck gelangt der von der Erde empor sich sehnenden Seele, und das andere Mal Reichtum, Pracht und Glanz der Kirche.

Aber nicht nur in der Architektur kommen diese durch bestimmte Zwecksetzungen bedingten Darstellungswerte in Frage, sondern in der Dichtung überall dort, wo es sich um eine »Tendenz« handelt, in der Musik, soweit sie etwa dem Tanz oder dem Marschieren »dient«, in der Malerei, die vor die Aufgabe der Porträtkunst gestellt ist. Auch die Darstellung bestimmter Landschaften, Städte, Ereignisse darf als erweiterte Porträtkunst aufgefaßt werden, weil die »ähnliche Wiedergabe individueller Fakta« als Ziel gesteckt ist. Selbstverständlich kann ich das den Werken nicht ohne weiteres »ansehen«, aber ich beurteile sie falsch, ich verstehe sie in einem gewissen Sinne nicht, wenn ich nicht weiß, daß ihre Gestaltung eben auf jene Darstellungswerte eingerichtet ist. Der bekannte Einwand, diese Kunstwerke setzen ein »Wissen« voraus und wären darum nicht aus ihrer eigenen Formung heraus verständlich, scheint mir auf einem Mißverständnis zu beruhen. Auch das Lesen eines Romans, das Betrachten eines freien Landschaftsgemäldes setzen ein bestimmtes »Wissen« voraus; nur sind diese Kenntnisse meist uns so eingewurzelt und außerdem derart allgemein verbreitet, daß sie nicht eigenst beachtet werden und ohne weiteres in die betrachtende Geistes-

haltung einschmelzen. Aber die gleiche Voraussetzung trifft auch für jene zu, denen der Gegenstand der Porträtkunst vertraut ist, nur daß es sich eben um keinen so weiten Kreis handelt. Das hat mit dem Kunstwerk als solchem nichts zu schaffen, sondern trifft lediglich den Tatbestand seines Wirkungsgebietes. Tiefer gräbt wohl das Bedenken, daß Porträtkunst immer einen Vergleich mit der Naturwirklichkeit herausfordere und darum ihrem Wesen nach über sich hinausweise. Auch wo mir ein Drama Leben enthüllt, muß ich seine Wahrheit bejahen; der Eindruck wäre ganz anders, falls ich jenes Leben nur als Fantasiespuk auffassen wollte. Aber ich muß dieses künstlerisch gegenständliche Leben nicht mit einem anderen vergleichen, sondern unmittelbar zwingt es seine Notwendigkeit auf. Und das gute Porträt überzeugt durch seine eigene Wirklichkeit. Hier fühle ich erschauernd den ganzen Charakter meiner Mutter in eben dieser Gestaltung und nur kraft ihrer. Und darauf kommt es an, auf nichts anderes: daß eben wirklich die Formung den ganzen Stoff vernichtet, ihm volle künstlerische Gegenständlichkeit verleiht, das Heimatrecht einer eigengesetzlichen Wirklichkeit, die nicht ein Plus oder Minus gegenüber der des Alltags bedeutet, sondern schlechthin etwas anderes. Und dieses »andere« ist der springende Punkt, und nur soweit ist das Porträt Kunst. Aber — das mag noch so schwierig sein, und darum wohl liebte Simmel ganz besonders das Porträt — unmöglich ist es nicht[1]).

Sehen wir ein Bild wie den »Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa« von Anton Romako (Tafel VI), so können wir gewiß vorerst davon Abstand nehmen, daß es sich gerade um Tegetthoff handelt[2]). Tietze sagt über das Werk: »Der Seeheld auf der Kommandobrücke ganz nachlässig und selbstvergessen, ganz konzentriert und zum Äußersten entschlossen; die Offiziere um ihn, die Matrosen am Steuerrad, lauter scharfe

---

[1]) Vgl. dazu auch die Ausführungen im ersten Band dieser Arbeit.

[2]) Vgl. Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, 1903, S. 227 f., und Hans Tietze, Anton Romako; Zeitschr. f. bildende Kunst, 51, 7.

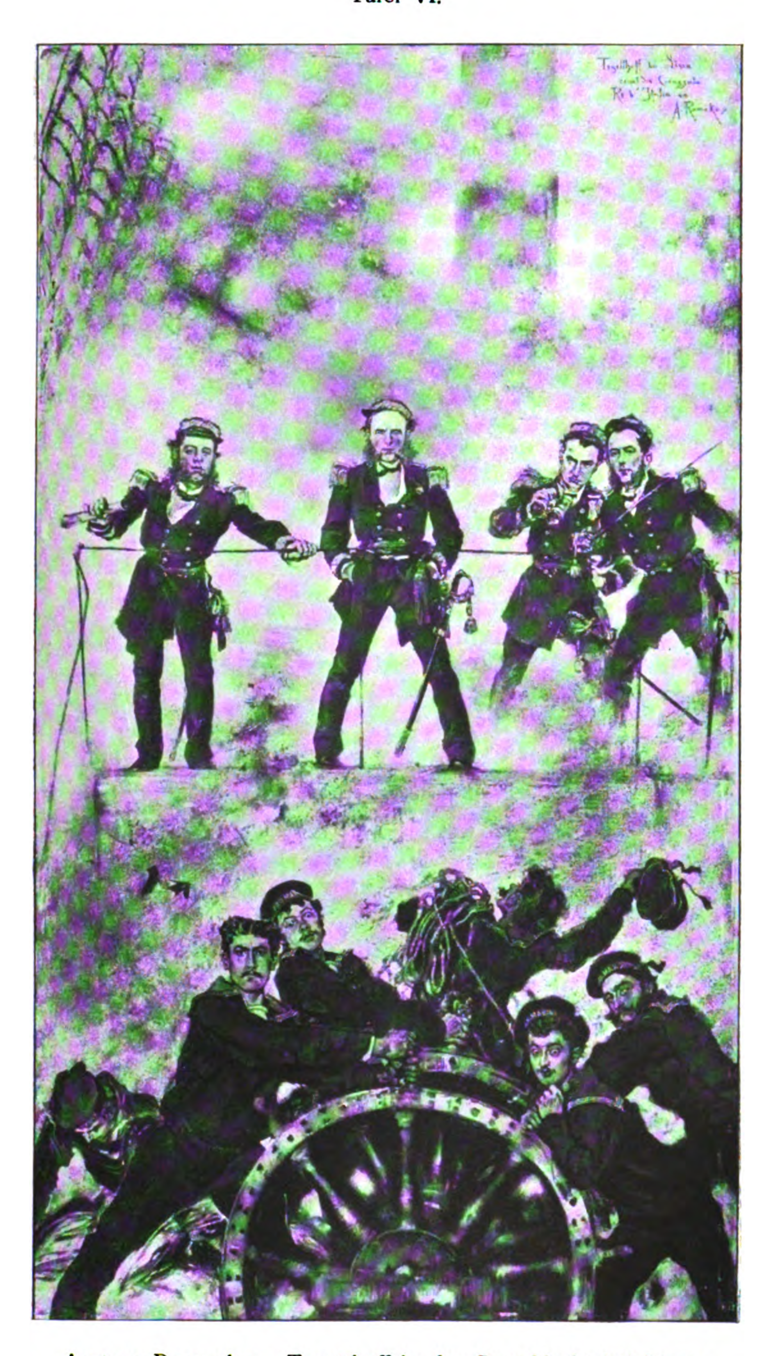
Silhouetten gegen den hellen in Fetzen fliegenden Dampf, alle in den augenblicklichen Verrichtungen aufgehend und alle voll tiefster Erregung und schärfster Erwartung. Man könnte kaum ein historisches Gemälde nennen, das so aller Heldenpose entkleidet und dennoch so von der elektrischen Hochspannung eines ungeheuren welthistorischen Geschehens durchzittert wäre, das so zwanglos — bis zur Karikatur zwanglos — und alltäglich erschiene und trotzdem in der Straffheit des Aufbaues einen großartigen Stil erreichte.« Prachtvoll ist es, wie alle handeln, tätig sind, und der Feldherr — denkt. An seiner Ruhe prallt die Erregung ab. Ihn, den Siegreichen, grüßt der Jubel des die Mütze Schwingenden. Ob es nun Tegetthoff ist, vermag ich natürlich nicht zu entscheiden. Aber gesetzt den Fall, es wäre in dieser Gestalt wahrhaft die Wesensformel seines Seins verkörpert, so käme damit sicherlich dem Bild ein neuer Wert zu, und aus der Art der Formung wäre er hervorgewachsen. Und die vollständig gelöste, von jeder Heldenpose freie, ganz »menschliche« Haltung der Personen in Bewegung und Ausdruck, das ist das durchaus »Österreichische« in diesem Bilde. Zu diesem Erleben bedarf es keines deutenden Vergleiches, es entquillt dem Kunstwerk. Es »sind« eben Österreicher, die hier kämpfen. Jeder Landsmann erkennt sie, abgesehen natürlich von der Uniform. Und auch dies ist ein Wert[1]), und keiner durch sklavische Abschilderung gewonnene, sondern durch schöpferische Gestaltung erzeugt; ein Wert, der noch vor kurzem mit Freude und Stolz erfüllte und heute schmerzdurchtränkt ist. Doch hierbei handelt es sich um Wirkungsverschiebungen, die nichts mehr mit dem Kunstwerk zu schaffen haben, sondern mit den großen und furchtbaren Ereignissen der Zeit.

Blicken wir auf das Kunstgewerbe, finden wir fast allenthalben jene Zweckdarstellungswerte. Es erübrigen sich wohl weitere Erörterungen, und es genügt der Hinweis auf ein

---

[1]) Vgl. den sehr aufschlußreichen Aufsatz von Richard Hamann, Das Wesen der Monumentalkunst; Logos, 1916, VI.

Tafel VI.



Anton Romako, »Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa«.

Beispiel: die wundervollen Schnitzereien von dem ehemaligen spätgotischen Bürgermeisterstuhl der Marienkirche zu Lübeck[1]) (um 1515—1525) haben gewiß mit der praktischen Benutzbarkeit des Möbelstückes nichts zu tun, aber sie erfüllen in trefflichster Weise den idealen Wertzweck, die Bedeutung, das Ansehen, die Würde und Vornehmheit des Bürgermeisteramtes sinnfällig zu offenbaren, ihm etwas Feierliches und weit über den Durchschnitt Erhabenes zu verleihen. Handwerkliche Solidität schenkt die Grundlage, und sie erhöht sich zum Majestätischen, aber ohne jede Aufdringlichkeit, ohne jeden Prunk. Das Weltbürgerliche und doch Nationalprovinzielle, all das liegt in der Linie dieser Kunst, in dem Geheimnis ihrer Form.

§ 11.

Wir gelangen nunmehr in Verfolgung unseres Prinzips zu Kunstarten, die meist unter ganz anderen Gesichtspunkten behandelt werden. Sie ausführlich und auch nur in annähernder Vollständigkeit zu besprechen, würde sehr ausgedehnte Untersuchungen erheischen. Es ist dies aber im Rahmen dieser Arbeit durchaus unnötig: sie darf und muß sich auf die Fixierung des Grundsätzlichen beschränken. So wollen wir wieder an der Hand eines Beispiels die »Sache«, um die es sich uns handelt, klar zu machen versuchen. Wir bringen die Form des Tragischen[2]) in Beziehung zum Darstellungswert. Daß man das Tragische nicht einfach den Kategorien des Ästhetischen einreihen kann, wird heute immer deutlicher eingesehen[3]), und man hat auch bereits bemerkt, daß es irgendwie mit dem Darstellungswert zusammenhängt. So sagt Paul

---

[1]) Tafel VII. Karl Schaefer, Führer durch das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte zu Lübeck, 1915, S. 89.

[2]) Vgl. meine Ausführungen über das Tragische in »Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten«, 1911.

[3]) Es ist ein besonderes Verdienst Richard Hamanns, in seiner »Ästhetik« (1911, S. 90 ff.) mit Nachdruck darauf hingewiesen zu haben. Vgl. auch Jonas Cohn, »Das Tragische und die Dialektik des Handelns«, Festschrift für Johannes Volkelt, 1918, S. 25 ff.

Hofmann[1]): »Wir können uns der Echtheit eines Wertes nicht tiefer bewußt werden als der tragischen, wir können die Nichtigkeit eines Schätzungsanspruches nicht deutlicher erfassen als der komischen Darstellung gegenüber. Wo also die Idee dieser Echtheit oder dieser Nichtigkeit eines Wertes durch die ästhetische Formung zum Ausdruck gebracht werden soll, da bietet diese widerstrebende tragische oder die überraschende komische Vorstellungsbewegung die passende Gestaltungsform dar.« Lösen wir den Kerngedanken aus seiner Umkleidung — die mir sehr wenig passend erscheint — los, ergibt sich die Auffassung: das Tragische ist die Gestaltung zur Offenbarung gewisser Werte. Aber wir sprechen ja auch im Leben von tragischen Schicksalen und von tragischen Ereignissen. Zum Teil handelt es sich gewiß dabei um eine Verbreitung und — Hand in Hand damit — um eine Verwässerung der Bedeutung, genau so, wie wenn wir sagen, daß etwas »schön« schmeckt, oder etwas eine »schöne« Bescherung ist. Aber nicht immer sind es Übertragungen und Verallgemeinerungen dieser Art, wenn wir von einer Tragik des Lebens reden. Kämpft einer heldenmütig gegen ein widriges Schicksal, bis er ihm erliegt, so sagen wir, hier liege Tragik vor. Was bezeichnen wir da als Tragik? die Tatsache des Todes allein gewiß nicht. Nicht jeder Tod ist tragisch; aber sicherlich auch nicht jeder Kampf. Es ist nicht einmal jeder zum Tode führende Kampf tragisch. Ringt jemand mit einem Raubtier, und dieses mordet ihn, so ist das traurig. Wir fühlen jedoch, daß man hier bloß in einem verwaschenen Sinn von Tragik reden könnte. Ringt aber jemand mit einem Raubtier, weil es ein Kind angefallen hat, und mit dem Bewußtsein, daß er sein Leben gefährdet um jener Kinderrettung willen, dann dürfen wir mit mehr Recht von Tragik sprechen. Und wir sind geneigt, gleichsam dieses Recht zu begründen, wenn wir sagen: sein Tod ist tragisch,

---

[1]) Paul Hofmann, Das Komische und seine Stellung zu den ästhetischen Gegenständen; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, IX, 4, S. 468.

Tafel VII.



Phot. Dr. F. Stödtner, Berlin.

Wappen Lübecks vom Bürgermeisterstuhl der Marienkirche.



Phot. Dr. F. Stödtner, Berlin.

Füllung mit Disteln vom Bürgermeisterstuhl der Marienkirche.

weil er durch Ausübung jener edlen und heroischen Tat geschah. Oder anders ausgedrückt: das sich der Gefahr Aussetzen und der Tod, das sind die Mittel, durch die wir jenen Wert anschaulich erfassen, eben die Selbstlosigkeit, die Opferbereitschaft usw. Nur wo sich uns ein starker Wert offenbart durch Leid und Tod, das ist wahrhaft Tragik, diese erhabene und doch furchtbare Sinngebung des Todes.

Diese Auffassung — mannigfach variiert — wird heute von einer größeren Zahl neuerer Theoretiker des Tragischen vertreten, besonders glanzvoll und tiefschürfend von Theodor Lipps. Wir können anschaulich fühlbar jene Werte nur erfassen auf dem Wege über Leid und Tod; sonst sind wir in der Lage, an sie zu glauben, aber volle Überzeugung schafft erst die offenkundige Bereitschaft, für sie zu sterben. Ob ein Mensch Mut hat, enthüllt mit zwingender Beweiskraft die Gefahr. Ob ein Mensch seine Ideale nicht nur im Munde führt, das erproben erst die ehernen Lagen, die Leid und Dulden fordern oder Preisgabe der Ideale. Wie man mit Recht sagt, daß wahre Freundschaft nur die Not enthülle, so fallen meist erst alle Masken, wenn es »ernst« wird und nur die großen, flutenden Gewalten des Lebens regieren. Und weil dies allgemein gilt, hat man auch allmählich einen allgemeinen Namen dafür gefunden und seine Bedeutung schärfer abgegrenzt: eben auf jenes Offenbaren von Werten durch Leid und Schmerz, durch Not und Tod. Es stehen nicht etwa auf der einen Seite diese Negationen und auf der anderen die Wertpositivität, sondern diese wird erst durch jene sichtbar, oft erst durch jene auch innerlich erzeugt. Im ersteren Fall dienen die negativen Momente bloß der Charakteristik, im letzteren der Handlungsentwicklung, denn der Mensch entfaltet sich, wächst, erhebt sich durch die Kämpfe, seine Anlagen weiten sich aus, er wird ganz »Mensch« in höchster Bedeutung, während er untergeht.

Dann scheint es allerdings schwer verständlich, wieso man zu der Lehre von der tragischen Schuld gelangen konnte, zu einer Lehre, die heute zwar fast einstimmig abgelehnt wird,

aber welche doch die meisten einer eingehenden Widerlegung für würdig erachten. Man gelangte zu dieser Theorie durch eine schiefe Fragestellung, wie denn überhaupt so häufig fiktive Probleme Anlaß unüberwindlicher Schwierigkeiten werden, deren Wegräumung nur durch Beseitigung des Anlasses möglich ist: es dünkt doch ausgeschlossen, den Tod eines schuldlosen, fleckenreinen Helden »genießen« zu können oder gar dies zu sollen? Das wäre anrüchige Perversität. Um aber diesen Genuß zu retten, mußte der Held in Schuld fallen, sich beflecken. Oder anders ausgedrückt: die irrige Fragestellung ergab sich, weil man den »Stoff« für die Hauptsache nahm und nicht den Darstellungswert. Dieser erhöht sich geradezu in dem Maße, als der Held schuldloser und fleckenreiner wird. Nur sind auch hier Grenzen: der Held, der so den Durchschnitt überragt, daß er vor jedem Straucheln und Fehlen gefeit ist, dem keine innere Versuchung naht, dem alles Niedere unverständlich fern liegt, wirkt nicht mehr tragisch. Engel und auch Teufel stehen außerhalb dieser Welt. Der Märtyrer leidet im Feuer; er ist empfänglich für die entsetzliche Intensität sinnlichen Schmerzes, und auch das irdische Leben lockt ihn. Aber er überwindet alle diese Hemmungen in einem glühenden Kampfe. Fehlte der Kampf, weil ihm Leben nichts bedeutet und die Flamme ihn nicht brennt, würden wir vielleicht andächtig ein Wunder verehren oder einen armen Narren bemitleiden, aber niemals Tragik erleben.

Aber anderes kommt für die künstlerische Gestaltung in Frage als das überwundene Schuldproblem. »Der historische Fiesco starb durch einen bloßen Zufall: er glitt auf einem zu einer Galeere führenden Brett aus und wurde durch seine schwere Rüstung in die Fluten hinabgezogen; Schiller änderte diesen Zug mit Fug und Recht, er ließ seinen Helden nicht ertrinken, sondern durch Verrina ertränkt werden«[1]). Ein »zufälliger« Tod besagt nichts für das Wesen des Helden; er ist deshalb im Kunstwerk nur eine Verlegenheit oder un-

---

[1]) Ernst Elster, a. a. O., I, S. 301.

nötige Grausamkeit, abgesehen von den Fällen, wo uns gerade anschaulich werden soll, wie der Sinn des Lebens im unsinnigen Zufall besteht. Hier — etwa in Richard Beer-Hofmanns »Graf von Charolais« — wird der Zufall notwendiges, unerläßliches Gestaltungselement. Wie in einer Melodie jeder Ton zu ihrer Struktur gehört und an ihr mitbaut, ihr Knüpfungsgesetz ohne ihn unmöglich wäre, ist auch der Tod in der Tragödie ein Ton, in dem und durch den die Melodie eines Lebens sich erfüllt[1]). Nicht nur die Ausschaltung des Zufalls folgt mittelbar aus dem Wesen der Kunst, sondern — unter anderem — auch die Tatsache, daß — sollen überhaupt bestimmte Darstellungswerte in Frage kommen — selbstverständlich ein Boden vorhanden sein muß, der ihre Gestaltung und Entfaltung gestattet. Ist alles Leben lächerlich und töricht, jedes höhere Streben traurige Verirrung, dann liegt völlige Wertnegierung vor. Da vermag lediglich die »Wahrheit« der Gestaltung genossen zu werden von jenen, welche diese Anschauung teilen, nicht aber die Werte des Dargestellten, weil keine vorhanden sein können[2]).

Die Entwicklung des Tragischen zu einer besonderen Kunstart, die von jeher das allgemeine praktische und theoretische Interesse in Anspruch nahm, beruht darauf, daß die Kunst in ihm ein wichtiges, ja unentbehrliches Mittel besitzt, gewisse Werte zu offenbaren, und zwar nicht nur einzelne Charaktere, sondern Sinnbezüge des Lebens. Sicherlich wirkt dabei auch die bekannte Erfahrungstatsache mit, »daß das Leiden im allgemeinen mehr als das Glück unsere Teilnahme herausfordert«[3]), also eine innigere Hingabe ans Kunstwerk erzielt wird, aber Hauptsache bleibt, daß die Kunst gar nicht anders jene Werte ausdrücken kann als durch die Form des

---

[1]) Vgl. dazu die schöne Stelle bei Georg Simmel, Lebensanschauung, 1918, S. 129.

[2]) Vgl. Albert Görland, Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie, 1913, S. 6f., und Karl Scheffler, Die Melodie, 1919, S. 75.

[3]) Franz Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung, 1892, S. 24 ff.

Tragischen. Deswegen führt uns auch Romako seinen Helden in einer Lage vor, die deutlich kundtut, daß seine eherne Ruhe einfach unerschütterlich ist, und so nagelt die religiöse Malerei Christus ans Kreuz in leuchtender Verklärung, in Überwindung des Todes, im Triumph über seine Schrecken. Nicht »die Tragödie« kann bildende Kunst durch ihre Formung verwirklichen, wohl aber tragische Stimmung, daß wir das Unbedingte der Werte fühlen, daß sie uns in der Anschauung überzeugen. Man sehe einmal Ernst Barlachs »Schwertzieher« an auf Tafel VIII! Fest und breit, wie Wurzeln schlagend, trotzt diese Gestalt auf, schwer und gedrungen. Kein weiter Durchblick zwischen den Beinen lockert die Geschlossenheit des Gefüges: tief senkt sich das Kleid, und gleich einem Stammrumpf schließt das Querholz an. Das ist kein Zufall, sondern künstlerische Weisheit! Öffnete Barlach jene Durchbrechung, litte völlig der gewollte Eindruck herber Wucht. Von Mantel und Gewand überdeckt ist der Leib. Barlachs Ziel ist nicht prangende Schönheit des nackten Körpers, den Antike und Renaissance anbeten. Verhüllt ist der Körper, aber durch die Kleider drängt die Fülle des Lebens. Der gegliederte Leib wäre — es ist schwer in Worten klarzulegen — ein Allzuviel an Teilung durch Arme, Beine, Brust, Nabel. All dies ist für Barlach nicht wichtig: die Menge der Einzelzüge wäre hinderlich jener wesenhaften Einheitlichkeit, auf die er abzielt. Unbeugsame Kampfentschlossenheit, das ist die dröhnende Note des Werkes: der Mann zieht sein Schwert. Fest packen die Hände zu. Die gewaltigen Falten des Mantels akkordieren die Bewegung, betonen und unterstreichen sie. Nach unten klingt das Motiv noch in drei Wellenzügen an und aus. Der Kopf auf kurzem Halse — die Kürze notwendig wegen der vereinheitlichenden Blockwirkung — blickt trotzig, auf alles gefaßt, ernst dem Schicksal entgegen, das Kampf heißt. Der Mann als Kämpfer, sich aufrichtend fest und schwer in seiner ganzen Masse, voll Spannung und Entschluß. Und wie aus weiter Ferne grüßt Dürers wunderbarer Stich vom Ritter, Tod und Teufel, ge-

Tafel VIII.



Phot. Paul Cassirer, Berlin.

Ernst Barlach, »Schwertzieher«.

boren aus gleichem Geiste; wie Bruderhände, die über Jahrhunderte hinweg nacheinander greifen, weil gleiches Blut in ihren Adern rollt. Alles Anekdotische, Erzählende, Schildernde ist bei Barlach abgestreift, alles Beiwerk restlos getilgt; nur das unbedingt Entscheidende prägt sich aus in dämonischer Gewalt. Der Mann als Kämpfer, der einzelne und das Schicksal, der echte, phrasenlose Held! Er wird dem Schicksal standhalten, denn er ist furchtlos todesbereit. Den »Ritter« eben bedräuen »Tod und Teufel«, ruhig zieht der »Bürger« seines Weges. Es wäre keine Kunst, Ritter zu sein, gäbe es nicht Tod und Teufel. So wetterleuchtet auch hier — im malerischen und plastischen Bildwerk — tragische Atmosphäre. Immer liegen in ihr Grauen und Schmerz, immer auch hohes Menschentum und sinnvolle Lebensnotwendigkeit, die sich im Kampfe erfüllt. Alle echte Tragödie gleicht einer Theodicee. Aus dem dunkeln Gefühl um diese Bewußtheit hat ihr von je stärkste Bewunderung gegolten.

Es wäre verkehrt, den ethischen Darstellungswert allein für das Drama großen Stils gelten lassen zu wollen. Die Lebenswerte schließen sich an: daß wir schwellendes, übermächtiges Leben fühlen wie eine brausende Naturkraft, auch ohne jeden Bezug auf das Ethische. Und nicht immer wird gerade der Tod erforderlich sein, um uns einen bestimmten Wert anschaulich fühlbar zu machen. Dann scheidet er als Formmittel aus; als reiner Stoffabschluß würde er künstlerisch nur verunreinigend und verwirrend wirken. Wir sehen oft an Bildern, daß der Rahmenrand Bäume stutzt, selbst Häuser teilt usw.; denn nicht irgendeine inhaltliche Vollständigkeit gehört zum Werk der Kunst, sondern bloß Realisierung eines Darstellungswertes, und Stoff ist bloß als Formmittel berechtigt. Wer den dramatischen Stoff abschließen will, arbeitet wie ein Journalist, wie ein Historiker usw.; gewiß ist das Drama vollendet, aber nicht durch Heirat oder Tod, sondern weil sein Darstellungswert seinen ganzen Sinn entfaltet hat, und dann kann es kein »weiter« und keine »Fortsetzung« geben, denn aller Stoff ist ja nur seinetwegen da.

Wenn so häufig Heirat oder Tod am Ende stehen, so doch nur weil sie geeignete Formmittel sind, die Entwicklung des Darstellungswertes abzurunden, nicht aber aus Gründen der Stoffneugier.

Gewiß muß die Forschung fortschreiten zu Teilungen und Gliederungen; viel dankenswerte Arbeit hat darin Johannes Volkelt geleistet; aber der prinzipielle Gesichtspunkt dürfte klargestellt sein: die Gliederung von den Darstellungswerten her, die Klärung der Gestaltung von ihnen aus. Nur so kann die Bedeutung des Tragischen als Kunstart verstanden werden. Ich sage nicht: das Tragische sei ein Darstellungswert wie der ethische, funktionelle, sexuelle usw., aber das Tragische ist der Gestaltungsorganismus zur Offenbarung gewisser Werte. Bestimmte Darstellungswerte realisieren sich bloß kraft dieser Form. An Mignons Grabe[1]) singt der Chor der Jünglinge: »Schreitet, schreitet ins Leben zurück! Nehmet den heiligen Ernst mit hinaus, denn der Ernst, der heilige, macht allein das Leben zur Ewigkeit.« Die Tragödie stellt uns an das Grab, um uns das heilige, ewige Leben fühlen zu lassen. Das Grab gleicht hier der Dissonanz in der Musik, die in Wohlklang sich auflöst. Ganz in diesem Sinne sagt Cohen[2]): »Wenn der Held stirbt, so ist sein Tod nur ein biologisches Gleichnis; sein ästhetisches Leben ist ja gar nicht auf seine biologische Individualität beschränkt. Diese ist ja nur eine Stoffeinheit, und als solche nur eine methodische Vorbedingung.« Nicht immer wird das Drama in diesen reinen tragischen Ausklang münden; er bedeutet einen idealen Grenzfall. Ganz anders wird es, wenn es offenbart, wie ein tüchtiger Mensch durch Härten und Gemeinheiten des Lebens herunterkommt und tiefer und tiefer sinkt. Wir sehen das in G. Hauptmanns »Fuhrmann Henschel« und »Rose Bernd«, oder in Karl Schönherrs »Weibsteufel«. Hier ruht der Darstellungswert einerseits in der Einsicht in das wirre Geflecht des

---

[1]) Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, VIII. Buch, 8. Kapitel.
[2]) Hermann Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, 1912, II, S. 70.

Lebens — »so« ist es! — und anderseits — verschiedentlich wurde schon darauf hingewiesen — darin, daß wir Schuld und Fall zwar nicht liebend fühlen, aber in seiner notwendigen Verstricktheit fühlend begreifen, und daß auch aus den zerschlagenen Trümmern des Menschenseins Funken echter und reiner Menschlichkeit aufblitzen. Das ist sicher ein Wert, um den die Darstellung ringt und auf den sie angelegt ist.

Sind nun auch das Komische und Erhabene ähnlich dem Tragischen als Mittel zur Verwirklichung gewisser Darstellungswerte aufzufassen? Ich bejahe diese Frage, ohne sie hier weiter zu verfolgen, da das eine durchgeführte Beispiel für unsere Zwecke hinreicht. Ebenso wäre die Frage hinsichtlich des Häßlichen aufzuwerfen. Wie aus diesem Darstellungswerte entspringen können, hat Max Dessoir[1]) besonders eindringlich gezeigt. Mag es auch in sich durchaus widerästhetisch sein, es dient als Formmittel, um bestimmte Darstellungswerte anschaulich hervorzutreiben. Wir wollen hier abbrechen, ohne damit die Reihe irgendwie erschöpft zu haben. Das Problem liegt klar: es handelt sich um Formen, durch die künstlerische Darstellungswerte verwirklicht werden, um ihre Prägung. Eine weitergrabende Untersuchung müßte sich die Aufgabe setzen, die Korrelationen zu den anderen Bedingungen künstlerischer Gegenständlichkeit aufzudecken. Es ist ein peinliches Versagen des Sprachschatzes, daß wir dann etwa vom Lyrischen im engeren und weiteren Sinne, in dieser und in jener Bedeutung sprechen müssen. Und die Fixierung einer neuen, scharf umrissenen Terminologie stößt auf erhebliche Schwierigkeiten gerade auf einem Gebiet, das sich bisher exakter Forschung so wenig zugänglich gezeigt hat. Denn die verschiedenen Bezeichnungen hat die Praxis geboren und für ihre Zwecke ausgebeutet. Wessen man gerade dringend bedurfte, dafür schuf man Zeichen, ohne natürlich planmäßig Geltung und Wert der Zeichen im Hinblick auf das System einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu bestimmen. So wucherte

---

[1]) Über unsere Stellungnahme vgl. im ersten Band, S. 126 ff.

denn diese Wortwelt empor; und es ruht zweifellos ein großer Schatz gesammelter Einsichten in ihr, aber auch ebenso Irrtum und Vorurteil. Und vor allem ist dieser Reichtum so angeordnet wie die Dinge in mancher alten Schatzkammer. Wertloses steht neben Wertvollem, und die Sammlung ist durch verschiedene, häufig sogar einander widerstreitende Interessen zusammengebracht. Ein Museum wird erst aus ihr, wenn »Ordnung« hineinkommt. In unserem Fall schafft eben die allgemeine Kunstwissenschaft jene unerläßliche Ordnung[1]).

§ 12.

Den intellektuellen Darstellungswerten müssen wir einen besonderen Abschnitt widmen. Dies geschieht nicht etwa, weil wir ihnen eine besondere Vorzugsstellung gegenüber den anderen einräumen, sondern weil die Forschung durch Verwirrung der hierher gehörigen und fälschlich herangezogenen Probleme zu mancherlei sehr bedenklichen Aufstellungen gelangt ist, die aber so großen Einfluß gewonnen haben, daß sie geradezu unsere Grundauffassung vom Wesen der Kunst bedrohen.

Zuerst gilt es, all diejenigen intellektuellen Akte auszuscheiden, durch die sich das Kunstwerk erst für uns konstituiert. Dies geschieht wohl am besten wieder durch Beispiele: »Die Miniaturen der deutschen Rechtsbücher im 14. Jahrhundert geben, um den lebhaften Verkehr des Richters mit den Parteien zu schildern, wie er sich einmal sprechend nach rechts, dann nach links hin wendet, dem thronenden Mann zwei Paar Hände, die nach der einen und nach der anderen Seite hin gestikulieren. Gelangt die kontinuierende Darstellungsart in ihrem Prinzip der Wiederholung zu diesen absonderlichen Figuren, die aber immerhin volkstümlich eindringlich wirken, so brachte sie ganz unabhängig davon ein Jahrhundert später den poesiereichsten Künstler Italiens, der

[1]) Vgl. Max Dessoir, Allgemeine Kunstwissenschaft; Deutsche Literaturzeitung, XXXV, 1914, Nr. 44—47.



jemals ein Buch verzierte, Sandro Botticelli, zu ähnlicher Entartung. Als er in seinen Zeichnungen zur ,Göttlichen Komödie' Dante zu schildern hatte, wie er im Monde die seligen Geister sieht, sie für Spiegelbilder hält, den Kopf umwendet, die Urbilder zu suchen, nichts sieht und nun den Kopf wieder schnell nach dem Monde zurückdreht, da setzte er, so unbekümmert um die Wirklichkeit, wie jene Zeichner des Sachsenspiegels, dem Dichter zwei Köpfe auf, die schnelle Wendung anzudeuten«[1]). Es geht uns an dieser Stelle gewiß nichts an, ob man eine Gestaltung auf dieser Seinsschicht ohne weiteres als Entartung bezeichnen darf, was ich jedenfalls nicht zugeben würde, sondern daß man die besondere Eigenart erst »verstehen« muß, um nicht zu glauben, hier handle es sich um Panoptikummonstra mit zwei Köpfen oder vier Händen. Dieses Verstehen ermöglicht, den Sinn des dargebotenen Kunstwerkes zu erfassen, d. h. dieses angemessen im Erleben zu realisieren. Ein zweites Beispiel aus dem Bereiche der Dichtkunst entnehme ich Ernst Elsters »Prinzipien der Literaturwissenschaft« (II, S. 240): »Beachtenswert ist . . . der Bedeutungswandel des Wortes ,gemein'. Sein älterer Sinn, der sich mit dem unseres jetzigen ,allgemein' deckte, hat sich noch in einzelnen Wendungen, wie das ,gemeine Wohl', das ,gemeine Recht' usw. erhalten. Die jetzt herrschende Bedeutung von ,niedrig, unedel' usw. war in Goethes Bewußtsein offenbar noch nicht lebendig; für ihn war der Sinn des Wortes ,gewöhnlich, alltäglich'. Diesen haben wir festzuhalten, wenn wir die berühmte Stelle aus dem ,Epilog zu Schillers Glocke' richtig verstehen wollen:

»Und hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine . . .«

denn wie hätte es ihm in den Sinn kommen können, von sich und seinesgleichen sagen zu wollen, daß sie das Niedrige und Unedle im Banne halte? Und ebenso ist die Bedeutung

[1]) Franz Wickhoff, Römische Kunst; dritter Band der von Max Dvořák herausgegebenen Schriften, 1912, S. 13.



,gewöhnlich, alltäglich' im Auge zu behalten, wenn wir die bekannten Worte aus dem zweiten Teil des ,Faust': ,Genießen macht gemein' zutreffend deuten wollen.« Es ist eine der wichtigsten und vornehmsten Aufgaben der historischen Kunstdisziplinen[1]), dafür Sorge zu tragen, daß die angemessene Deutung der Kunstwerke möglich wird, überhaupt das angemessene Kunsterleben zu sichern dadurch, daß wir das Kunstwerk in uns realisieren und kein anderes Gebilde, das mit dem gemeinten Sinn des Kunstwerks nur sehr wenig oder gar nichts zu schaffen hat. Der fehlerfreie Text einer Dichtung, die Entfernung alles nicht Hineingehörigen, die Erkenntnis von Fälschungen usw. sind bloß unerläßliche Vorbedingungen, um die Reinheit der äußeren Gestalt zu gewinnen; anschließen müssen sich die Bemühungen um das innere Wesen. Jenes Verstehen und all die zu seiner reibungslosen Verwirklichung erforderlichen intellektuellen Akte konstituieren mir erst das Kunstwerk nach Materialeigenart, Seinsschicht, Kunstverhaltentypus, Darstellungsweise, Darstellungswert und in seiner organischen Einheit.

Natürlich gelten für dieses verstehende Erfassen wieder gewisse Regeln, auf die von verschiedener Seite und in verschiedener Richtung aufmerksam gemacht wurde: ist es allzu mühselig zu erreichen, tritt Unlust ein, und sie behindert die Hingabe ans Kunstwerk und den Genuß an ihm. Anderseits kann wieder das verstehende Habhaftwerden des Gebildes selbst lustbetont sein, dieses Beglücktsein im Bewußtsein um Bereicherung und Erweiterung. Ist eindeutiges Verstehen unmöglich, bleibt das Kunstwerk ein ungelöstes Rätsel. Und diese Unmöglichkeit kann ihm zur Last fallen, in seiner Gestaltung begründet sein. Zum Teil kommen hier auch Unterschiede des Kunstverhaltentypus in Frage, auf die das Werk hin angelegt ist: so wenn es mit der Freude am »Verstehen« rechnet, und wenn es in geschickter Steigerung der Spannung

---

[1]) Aus der reichen Literatur der letzten Jahre vgl. Johannes Eichner, »Das Problem des Gegebenen in der Kunstgeschichte«, 1914.

nur etappenweise dem Verstehen sich öffnet, dieses gleichsam Umwege führt, um schließlich ganz sich zu entschleiern. Häufig handelt es sich darum, daß uns das Kunstwerk irgendwie ferner steht, und wir diese »Ferne« durch bestimmtes Wissen überbrücken müssen, um auf den richtigen Boden zu gelangen. Dann wird es im allgemeinen zwar zu einer intellektuellen Würdigung kommen können, nicht aber zum eigentlichen Kunsterleben, oder bloß zu einem autoritativ suggerierten.

Ein anderer Fall — als die bisher erwähnten, wenn auch mit ihnen im Zusammenhang stehend — ist folgender: Wir bemerken »etwas« im Kunstwerk, das unserem Wissen zufolge schlechterdings unverträglich scheint mit der Gesamtheit der Darstellung. So berichtete Ernst H. L. Krause auf dem neunzehnten deutschen Geographentage in Straßburg in einem Vortrage über die Besonderheiten der elsaß-lothringischen Flora: »Als hier in Straßburg Hauptmanns ‚Versunkene Glocke' aufgeführt wurde, hatte der Theatermaler neben dem Brunnen des Nickelmann einen schönen roten Fingerhut angebracht. Wenn man nun weiß, daß das Kraut erst im 19. Jahrhundert im Riesengebirge eingebürgert ist, so wirkt der Anachronismus peinlich.« Dieses Wissen zerreißt die Seinsschicht; der Fingerhut verträgt sich nicht mit ihr. Er wirkt wie ein Straßenbahnwagen im Stadtbild des zweiten Aktes der Meistersinger, verschiedene Zeiten ineinanderschiebend. Nun kann gewiß lächelnd die Frage angeschnitten werden, inwieweit jenes Wissen Berücksichtigung im Kunstwerk finden müsse, ob dieses z. B. noch mit so außerordentlichen botanischen Spezialkenntnissen rechnen solle, die nur einer ganz kleinen Minderheit zur Verfügung stehen. Mag es noch so pedantisch klingen, ich möchte im Prinzip doch diese Frage durchaus bejahen. Eine tropische Vegetation im deutschen Walde würde die meisten in ihrer Stimmung beeinträchtigen. Und wo dürfen die Grenzen gezogen werden? Setzt das Kunstwerk einmal eine Seinsschicht, die bis in alle Kleinigkeiten hinein dem »naturwirklichen« Sein sich annähert, dann sollen auch keine falschen Elemente sich ein-

schleichen. Für Verfehlungen haftet eben der Naturalismus. Aber im gegebenen Fall des Märchenspiels ist er überhaupt nur störend und darum hätte es gar nicht des Fingerhuts oder anderer botanisch fest bestimmbarer Blumen bedurft, sondern lediglich des Eindrucks saftigen Blühens. Wollten wir zustimmen, daß ein bloß wenigen zur Verfügung stehendes Wissen vom Kunstwerk ruhig mißachtet werden dürfe, dann müßten wir schließlich auch zugeben, daß eine nur von einzelnen Musikalischen bemerkte falsche Intonation oder eine auch nur von einem Kenner erfaßte psychologische Verzeichnung einer Romanfigur nichts schaden, und endlich entschiede lediglich quantitatives Massenurteil. Das wäre Verzicht auf jede qualitative Höchstleistung. Natürlich handelt es sich nicht dabei um Heranzerrung eines vorlauten, aber unberechtigten Wissens, das etwa Kentauren prinzipiell ablehnt, weil die »Wirklichkeit« keine Kentauren kenne, sondern nur um jenes Wissen, das an Fehlern sich entzündet, die tatsächlich in der Gegenständlichkeit des Kunstwerks liegen. Damit aber jenes peinliche Bemerken sich nicht einstellen kann, das über das Kunstwerk hinausführt, muß eben dieses »fehlerfrei« sein, vollkommen in seiner Gestaltung. Theodor Lipps hat in seiner Ästhetik gerade diesen Fragen eine meisterhafte Behandlung angedeihen lassen. Aber wie sie auch weiterhin immer gefaßt werden mögen, ganz gewiß scheidet dabei das Intellektuelle als Darstellungswert aus. Im Gegenteil: tauchen diese intellektuellen Akte auf, weisen sie immer auf einen Fehler des Kunstwerks hin und durchbrechen das Kunstverhalten. Sie gehören überhaupt nicht und in keiner Weise zum Wesen der Kunst. Sieht die allgemeine Kunstwissenschaft sich verpflichtet, von ihnen eingehend zu handeln, so doch nur in dem Sinne, wie die Ethik auch den Verbrecher in den Kreis ihrer Betrachtungen ziehen muß, oder die Logik den Irrtum.

Wieder andere Fälle intellektueller Akte ergeben sich aus den verschiedenen Kunstverhaltentypen, dadurch daß bestimmte Typen nur »intellektuell« genießen können, und die Gestaltung

der Kunstwerke mit diesem Typus rechnet, auf ihn angelegt ist. Hier wäre der — schon mehrmals erwähnte — Typus wieder zu nennen, der jedes Kunstwerk als Leistung auffaßt und die Schwierigkeit oder Höhe dieser Leistung genießt. Wenn Wilhelm Leibl[1]) auf der Münchner Ausstellung im Jahre 1882 das Schweigen der Besucher mit den Worten unterbrach: »Alles prima gemalt, alles prima!« forderte er zur Bewunderung dieser Leistung auf, wobei ich durchaus nicht sagen will, daß gerade dies die Seite ist, von der her sich das Verständnis seines Werkes erschließt. Eine hübsche und charakteristische Anekdote erzählt Lukian von Zeuxis[2]): Als der Meister seine Kentaurenfamilie öffentlich ausstellte, da war der Beifall des Publikums groß; worauf sich aber seine Bewunderung hauptsächlich richtete, das war die Originalität der Erfindung und der völlig neue Einfall. Da geriet Zeuxis in Zorn und hieß seinen Schüler Mikkion das Bild einpacken und wegschaffen, »denn die Leute bewunderten ja doch bloß den rohen Stoff, aber für die Arbeit und für die Schönheit und Sorgsamkeit der Ausführung hätten sie kein Auge.« Anderseits wehrt sich ein Künstler wie Goethe gegen diese Betrachtungsart, wenn er 1831 zu Eckermann sagt: »Überhaupt geht jetzt alles aufs Technische, und die Herren Kritiker fangen an zu quängeln, ob in einem Reim ein s auch wieder auf ein s komme und nicht ein ß auf ein s. Wäre ich noch jung und verwegen genug, so würde ich absichtlich gegen alle solche technischen Grillen verstoßen und würde Alliterationen, Assonanzen und falsche Reime, alles gebrauchen, wie es mir käme und bequem wäre, aber ich würde auf die Hauptsache losgehen und so gute Dinge zu sagen suchen, daß jeder gereizt werden sollte, es zu lesen und auswendig zu lernen.« Da von diesen Fragen ausführlich im ersten Bande die Rede war, darf wohl der kurze Hin-

[1]) Julius Mayr, Wilhelm Leibl, 2. Aufl., 1914, S. 77 ff., sagt mit Recht: »In diesen Worten liegt der ganze Leibl, der einfache, altmeisterliche Handwerker«.

[2]) Albert Dresdner, Die Kunstkritik, 1915, I, S. 38.

weis genügen. Für den niedersten Typus des intellektuellen Kunstverhaltens liefert ein glänzendes Beispiel jener sozialdemokratische Maurer[1]), der vor einem Bilde Kaiser Friedrichs bemerkt: »Das Bild ist nicht schön, denn der Kaiser hat sich zu viele Orden umgehängt. Auch ist sein Gesichtsausdruck hochmütig. Es ist sehr fraglich, ob der Kaiser, wenn er länger regiert hätte, wirklich so liberal gewesen wäre, wie das Volk es erwartete.« Dieser Typus, der da in drastischer Handgreiflichkeit vor uns steht, ist leider überaus verbreitet, und die Kunstproduktion nimmt in weitestem Maße auf ihn Rücksicht, wobei sie aber eigentlich aufhört, Kunstproduktion zu sein.

Sodann müssen wir auf das Intellektuelle in der Darstellungsweise die Aufmerksamkeit lenken. Wir brauchen bloß — worauf ja oft und oft hingewiesen wurde — eine klassische antike Statue mit einer nordischen Holzfigur des Mittelalters zu vergleichen, um zu erkennen, daß dort der Körper geradezu begrifflich durchgebildet ist, während er hier einem flutenden Ausdruck dient. Oder man achte darauf, wie Lessing im Gegensatz zu Shakespeare darstellt[2]): »Lessing hat ohne weiteres das Prinzip, auf dem seine theoretischen Schriften beruhen mußten, das der logischen Analyse, in seine Dichtungen übertragen. Und der sprachliche Rhythmus im Vers ist für ihn eben auch nur ein Mittel, um zu einem Ziel, zu einem Beweis zu kommen. Sein Vers wickelt sich ab wie eine Beweisführung, er überspringt nichts, Begriff bedingt den Begriff. Er hat keine Eigenbewegung als sprachliches Material; er ist nicht synthetisch, sondern analytisch. Jedes Wort wird als Begriff gefaßt, nicht als Anschauung, nicht als Klang. Die Begriffsinhalte sind die Leiter, Gleichnisse sind bei Lessing immer nur Mittel zur Verdeutlichung der Begriffe. Lessings Metaphern lassen sich immer reinlich loslösen von dem Be-

---

[1]) Friedrich Müller, Ästhetisches und außerästhetisches Urteilen des Kindes bei der Betrachtung von Bildwerken, 1912, S. 67.

[2]) Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, 1911, S. 151 f.; vgl. auch S. 63 f. über den deutschen Alexandriner.

griff, der durch sie veranschaulicht werden soll. Shakespeare denkt, lebt und atmet in Bildern.« Blickt man auf die Neu-Wiener Novellistik, so ist ihr durchgehender Grundzug, daß sie alles in einer geistreich geschliffenen Weise darstellt, in der sich ein scharfer, aber nicht allzutiefer, und ein graziös bewegter, aber nicht leidenschaftsgetragener Verstand spiegelt. Sicherlich gehört es ferner zur intellektuellen Darstellungsweise, wenn etwa Fontane es liebt, beim Einzelfall die allgemeine Bestimmung zu erwähnen, der er einzureihen ist, wie z. B.: »Alle Portugiesen sind eigentlich Juden«, »alle Brigitten haben so was Sonderbares«. Natürlich ist das nur ein Zug in der Darstellungsweise Fontanes, und es wäre ein schwerer Fehler, die Darstellungsweise eines Künstlers bloß durch ein Merkmal kennzeichnen zu wollen. Es hängt ganz von ihr ab, wieviel Züge zu ihrer Charakteristik heranzuziehen sind, und wie ihr gegenseitiges Verhältnis beschaffen ist. Wie im praktischen Einzelfall die intellektuellen Darstellungsweisen sich weiter differenzieren lassen, mag noch ein Beispiel zeigen: »Der Triumph Fontanischer Maximenbildung sind die rein momentanen Apophtegmata. Es soll etwa dem General (in den »Poggenpuhls«) eine Spickgans vorgesetzt werden. Aber die ist von seiner Frau geschickt. ‚Tut nichts; Spickgänse kann man nicht unterscheiden.' Auerbach hätte das auch sagen können, aber er hätte hinzugefügt: ‚Das ist symbolisch'«[1]. Hier handelt es sich um verschiedene Gestaltungsarten, wie das Intellektuelle der Darstellungsweise in Erscheinung tritt.

Unsere Unterscheidungen werden uns nun die Einsicht in das Intellektuelle als Darstellungswert erleichtert haben; das nicht Hierhergehörige ist gleichsam auf andere Geleise abgeschoben, so daß die eigentliche Bahn freiliegt. Daß die Kunst ungemein viel Wissen vermittelt, entzieht sich jeglichem Streit. Aber viele sind geneigt, in dieser Wissensvermittlung

---

[1]) Richard M. Meyer, Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert, 1900, S. 456 f; Volksausgabe, 1912, S. 399 f.

nur eine Folgeerscheinung indirekter Natur zu sehen, die mit dem Wesen der Kunst nichts zu schaffen hat. Das gilt innerhalb bestimmter Grenzen. Wir sprechen jedoch nur von dem »Wissen«, das zum Darstellungswert gehört, als ein von ihm unablösbarer Faktor. Wir sagen damit nicht, daß es zu jedem Darstellungswert gehören müsse, ebensowenig wie wir dies vom Sexuellen oder Ethischen behaupten. Aber es kann zum Darstellungswert gehören; wo dies der Fall ist, besteht jene Unabtrennbarkeit. Handelt es sich um die Darstellung gewisser Lebensverhältnisse, um das Seelenleben eines Helden, da »lernen« wir eben diese Sachverhalte »kennen« und zwar im Kunstwerk, wo dieses Kennenlernen in der Gestaltung auf ein Gefühlserleben erfolgt, derart, daß der Sinn dieser Gestaltung im Gefühlserleben sich erschließt. Der Darstellungswert fußt also darauf, daß wir sie »so« kennen lernen, aber es hat einen guten Sinn nachzuprüfen, ob jene Lebensverhältnisse oder jenes Seelenleben »wahr« sind, »innerlich möglich«[1]). Und ich erfasse im Kunstverhalten diesen Wert des unmittelbaren Wahrheitsfühlens: »Es ist so, es kann gar nicht anders sein.« Wenn Gretchen in Goethes Faust langsam sich entkleidend das ahnungsschwere Lied vom König in Thule träumerisch hinsummt, so weiß ich erschüttert: das »ist« wahr. Und ich vermag die diesen schlagenden Wahrheitseindruck begründenden Gestaltungsmomente wenigstens einigermaßen bloßzulegen. Fühle ich diese Wahrheit nicht, verliert die Szene ihre Tiefe; sie fesselt durch Sprachschönheit, erzeugt vielleicht eine schwebende Stimmung, aber ihre Unvergänglichkeit ruht eben darauf, daß ich hier Zeuge einer wunderbaren Wesensenthüllung bin, tiefstes Wahrsein fühle. Und die Möglichkeit zu diesem Erleben schafft die Gestaltung des Kunstwerks. Dieses »Wahrsein« muß ich fühlen in Ibsens Dramen, in den Kleistschen oder Hebbelschen Tragödien. Sie verlangen es. Nicht erkennen muß ich, daß es sich hier um Wahrheiten handelt, sondern erfühlen aus der Formung heraus.

---

[1]) Vgl. darüber im ersten Band S. 190 ff.

Richard Beer-Hofmann sagt in der zweiten und dritten Strophe im »Schlaflied für Mirjam«:

»Schlaf, mein Kind — der Abendwind weht;
weiß man, woher er kommt, wohin er geht?
Dunkel verborgen die Wege hier sind,
dir, und auch mir, und uns allen, mein Kind!
Blinde, — so gehen wir und gehen allein,
keiner kann keinem Gefährte hier sein, —
schlaf mein Kind, — mein Kind schlaf ein!

Schlaf mein Kind — und horch nicht auf mich!
Sinn hat's für mich nur, und Schall ist's für dich;
Schall nur, wie Windeswehn, Wassergerinn,
Worte — vielleicht eines Lebens Gewinn!
Was ich gewonnen, gräbt mit mir man ein,
keiner kann keinem ein Erbe hier sein —
schlaf mein Kind, — mein Kind schlaf ein!«

Wollten wir die Verse nur auf Sprache, Klang, Rhythmus prüfen, würden wir die entscheidend wichtige Tatsache aus den Augen verlieren, daß die dunkle schwermütige Stimmung in ihrem breiten Wellenschlag getragen wird von leidvoller Lebensweisheit. Lehnen wir diese ab, nehmen wir dem Gedicht einen Wert, ja wir zerstören es: es wird gewichtlos. Die Tiefe, der es entströmt, wird verschüttet. Alles hängt davon ab, daß wir den Sinn der Worte an Mirjam bejahen, nicht in der Bedeutung, daß wir uns diese Lebensanschauung zu eigen machen, aber daß wir diese Art, Leben und Welt zu sehen, wenigstens in ihrem relativen Recht anerkennen. Das sind Reflexionen über das Gedicht: im Lesen muß aber das Gefühl obwalten, daß hier schmerzvolle Erfahrung spricht, Erfahrung und nicht phantastische Umnebelung[1]).

Es mag für zahlreiche Psychologen ein ärgererregendes Schrecknis sein, von einem Fühlen der Wahrheit zu reden. Ich gehöre sicherlich nicht zu jenen, die das Evidenzerlebnis in ein Fühlen der Wahrheit auflösen wollen, und habe oft genug diese unhaltbare Anschauung bekämpft. Sprechen wir

[1]) Vgl. die Analyse des Gedichtes von Berger in der Einleitung zum ersten Band.

hier von einem unmittelbaren Fühlen der Wahrheit, sind wir uns dessen bewußt, mit diesen Worten einen Komplex ganz grob zu bezeichnen, der dringend phänomenologischer und psychologischer Durchleuchtung bedarf. Wie auch immer diese Analyse ausfallen mag, die Tatsache kann sie doch nicht umstürzen, auf die wir hinweisen, sondern nur »erklären«. Findet dann diese Erklärung unsere umschreibende Bezeichnung unpassend, so wollen wir einen geeigneteren Ersatz dankbar annehmen. In keiner Weise kann uns aber die Psychologie an dem vorliegenden Sachverhalt irremachen, der mit der Gegebenheitsart des Kunstwerks unlöslich verknüpft ist und seine Bestätigung im Kunsterleben gewinnt. Es fällt ja auch der Naturwissenschaft nicht ein, uns den Eindruck verbieten zu wollen, daß die Sonne auf- und untergeht. Im Gegenteil: sie trachtet begreiflich zu machen, warum wir jenen Eindruck haben und haben müssen. Und keine Naturwissenschaft könnte uns jemals diesen Eindruck wegbeweisen. Sollten uns also manche Psychologen vorhalten, unsere Behauptungen seien ihrer Wissenschaft zufolge unmöglich, so ist diese »Unmöglichkeit« nichts, was uns irgendwie beunruhigen könnte. Entweder ist jene Psychologie »unmöglich«, oder noch nicht so weit fortgeschritten, um mit ihren Mitteln die in Frage stehende Tatsache deuten zu können. Hier treffen wir eben auf einen Punkt, an dem die Philosophie der Kunst der Psychologie eine Aufgabe setzt. Wir können uns damit bescheiden, nach zwei Richtungen hin den intellektuellen Darstellungswert zu bestimmen: nach der Bedeutung, die den betreffenden Einsichten in sich zukommt, und nach der Art, wie »tief« und »eindringlich« wir ihre »Wahrheit« fühlen. Ich will aber nochmals gern betonen, daß dieses »Fühlen« nicht mit logischer Evidenz verwechselt werden darf. Der Satz »dreimal drei sind neun« ist fraglos apodiktisch evident, ohne aber ein irgendwie nennenswertes Gefühl auszulösen. Der Satz »Genießen macht gemein« greift ans Gefühl. Wir freuen uns nicht nur der pointierten und sparsamen Wortwahl, sondern wir fühlen diese Wahrheit,

ohne sie in begriffliche Klarheit umzuschichten. Das hängt gewiß von der Gegebenheitsweise dieses Satzes ab, von seiner Struktur. Und hier wäre die Bahn frei für weitere, sehr diffizile Untersuchungen, auf die wir an dieser Stelle nur hinweisen können, ohne in sie einzutreten.

Nach diesen Erwägungen wird es uns nicht schwer fallen, die übermäßigen Ansprüche einer intellektualistisch orientierten Kunstphilosophie auf das richtige Maß herabzuschrauben und zugleich auch zu erkennen, warum sie zu jenen Lehren gelangte[1]). »Boileau[2]) lehrt als oberstes Prinzip der Schönheit die Deutlichkeit. Er betont ... das intellektuelle Vergnügen, ... legt ... das Schwergewicht auf die Aufklärung der Vorstellungen nicht durch ‚Einfälle von unerhörter Neuheit', sondern durch Einsichten, ‚die in den verworrenen Vorstellungen des Belehrten eigentlich schon vorhanden waren'. Danach ist es des Künstlers Aufgabe, Unklares aufzuklären, Undeutliches zu verdeutlichen. Im Kunstwerk darf sich nur die Wahrheit verkünden; was den Künstler vom Handwerker scheidet, ist sein höheres, wissenschaftliches Niveau. Der Künstler gibt dem Verstande zu tun und dadurch erfreut er.« Dieser Schule »wird die Kunst allmählich ein notwendiges Übel«. Voltaire sagt: »die Zeit werde kommen, où l'on ne parlera que le langage exact et sevère de la raison«. Diesen »Aufklärungsgedanken« begegnen wir gleichsam auf höherer Warte bei Hegel in seinen »Vorlesungen über die Ästhetik«[3]): »In der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usf. Den Schein und die Täuschung

---

[1]) Vgl. die Ausführungen im ersten Kapitel des ersten Bandes.

[2]) Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen, 1915, S. 35 ff. Über Baumgarten und seine Schule vgl. die vortrefflichen Darlegungen bei Ernst Cassirer, Freiheit und Form, 1916, S. 123 ff.

[3]) Hegel, Werke, X, 1. Abt., 1835, S. 13, 91, 119 f., 132, 135 usw.

dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort, und gibt ihnen eine höhere geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst, der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber, die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.« Ist der Inhalt der Kunst die Idee, die Form ihrer Darstellung die sinnliche, bildliche Gestaltung, so ist es ihre Aufgabe, diese beiden Seiten zu freier versöhnter Totalität zu vermitteln. Die Schönheit ist nur »eine bestimmte Weise der Äußerung und Darstellung des Wahren, und steht deshalb dem begreifenden Denken . . . durchaus nach allen Seiten hin offen«. Die Kunst stellt die »Wahrheit sinnlicher Gestaltung für das Bewußtsein« hin. »Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein [1]).« Danach ist die Kunst wohl nicht direkt zum Aussterben verurteilt, aber sie wird immer mehr von der Wissenschaft überschattet. Da beide Wahrheit vermitteln, bedarf die Idee nicht mehr der sinnlichen Einkleidung, sondern die Wissenschaft erfaßt sie in nackter Reinheit. Die Wissenschaft besiegt die Kunst. Und in der Tat ist die Kunst nicht zu retten, wenn man sich entschlossen auf diesen Boden stellt und alle Konsequenzen aus dieser Auffassung zieht, ohne sie durch Scheinmanöver zu verwischen. Denn die Behauptung, die Gegebenheitsweise der Kunst sichere ihr Eigenrecht gegenüber dem Vordringen der Wissenschaft, bleibt natürlich in diesem Zusammenhang eine belanglose Ausrede, da es ja gerade an

---

[1]) Wir können und wollen hier nicht die bunten Schicksale und mannigfachen Umformungen dieser Lehre verfolgen, wie etwa Martin Deutinger positiv und negativ zu ihr Stellung nimmt (vgl. Max Ettlinger, Die Ästhetik Martin Deutingers, 1914), in welcher Weise sie Eduard von Hartmann vertritt (z. B. im Grundriß der Ästhetik, 1909, S. 151) oder wie sie in unseren Tagen auftaucht, so bei Georg Mehlis, Lehrbuch der Geschichtsphilosophie, 1915, S. 79. Wir müßten ein ganzes Buch schreiben — das zu schreiben allerdings dringend not tut —, wünschten wir alle Ausprägungen dieser Lehre kennen zu lernen und kritisch abzuwägen.

dieser Gegebenheitsweise liegt, daß wir die »Idee« nicht rein fassen. Durch sie eben unterliegt die Kunst. Nur wenn wir mit einer völlig anderen Grundanschauung an diese Frage herantreten, gelangen wir aus der Sackgasse heraus. Ist die Kunst Gestaltung auf ein Gefühlserleben, derart, daß der Sinn der Gestaltung in diesem Gefühlserleben sich erschließt, dann ist jene Gegebenheitsweise nicht ein Mangel im Verhältnis zur höheren Stufe der Wissenschaft, sondern etwas, das gleichberechtigt neben ihr steht und zwar gar nicht auf der nämlichen Stufenleiter; ein Wert, den die Wissenschaft kraft ihrer Mittel niemals zu bieten vermag, für den sie auch daher keinerlei Ersatz zu leisten fähig ist. Nur so kann jener gefährliche Intellektualismus überwunden werden: durch saubere Scheidung. Das Problem des Darstellungswertes wird von Hegel abstrakt isoliert, und durch diese Isolierung wird die gesamte Kunst rationalisiert zu einem Vorhof der Wissenschaft, wie etwa Mythen von manchen lediglich als Ansätze zu einer vorexakten Naturerklärung betrachtet werden, oder Religionen als Keimformen echter Metaphysik. All diese Lehren irren, weil sie einen Zug in Kunst, Mythos oder Religion herausschälen und für die anderen Wesenszüge sich verschließen, dadurch die Ganzheit gar nicht sehen. Und dann: der gleiche Wert kann — genauer gesprochen — gar nicht durch Kunst und Wissenschaft geboten werden, denn die Gegebenheitsweise ist ihm kein Gewand, das abzustreifen tatsächlich möglich ist. Handelt es sich um verschiedene Wertreihen, dann ist auch jede durch sich legitimiert. Ob Wissenschaft oder Kunst dem »Wirklich-Seienden« näher kommen, diese Frage wird trotz Hegel und Bergson nicht einseitig zugunsten eines der Kulturgebiete gelöst werden: sie erzeugen ihre Wirklichkeiten, ihre eigenen Welten als »tätige Spiegel«, um eines Wortes von Leibniz mich zu bedienen.

Noch andere Gründe spielten mit, um bereits den Kunsttheorien der Renaissance einen intellektuellen Charakter aufzuprägen, auch wenn wir von dem rationellen Grundzug des romanischen Kunstschaffens absehen wollen. Einerseits herrscht

das deutliche Bestreben, Kunst und Künstler über Handwerk und Handwerker zu erhöhen, und anderseits die berechtigte Angst vor dem Psychologismus, alles dem unkontrollierbaren »Geschmack« auszuliefern, wo es nichts zu »errechnen« und zu »messen« gibt und überhaupt keine andere Handhabe zur Rechtfertigung und Begründung als die Berufung auf subjektives Wohlgefallen[1]). Der Künstler wird zum Forscher, das Kunstwerk zu einer Kristallisation der Erkenntnis und daher verstandesmäßig in seiner Bedeutung bestimmbar; über allem schwebt die Weihe der Wissenschaft und ihre Sicherheit. Aber man muß gar nicht diesen gefährlichen Weg klettern, auf dem man eigentlich die Kunst als Kunst verliert, um jene Erfolge zu gewinnen, soweit sie überhaupt zu gewinnen sind. Der Künstler ist eben nicht bloß Handwerker, wenn er jene Gestaltung auf ein Gefühlserleben vollzieht, obgleich ich persönlich in der Benennung »Handwerker« gar nichts Verächtliches zu erblicken vermag: aber wie dem auch immer sei, jedenfalls ist Kunst niemals lediglich »Hand«-arbeit, obgleich unlöslich — auf Gedeih und Verderb — mit ihr verbunden. In dem Sinn steckt auch in aller Wissenschaft viel Handwerkliches, und seine Verachtung treibt nur in die Seichtheiten und Verstiegenheiten eines impotenten und aufgeblähten Dilettantismus. Hier haben Künstler und Forscher einander nichts vorzuwerfen; es ist ihre Sache, über das Handwerkliche hinauszukommen, nicht durch Negierung, sondern durch Überbauung. Aber sie können es nicht auf die Weise, daß der eine aus der zu strengen Wissenschaft in die gefügigere Kunst flüchtet, oder der andere aus der zu bewegten Kunst in die starrere Wissenschaft. Diese Bastardierungen bleiben unfruchtbar[2]). Dabei sind wir gewiß weit

[1]) Vgl. etwa darüber Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie, 1915. Mag auch manches an der Kritik, die Hans Klaiber, »Die Entwicklung in Dürers theoretischen Schriften« (Repertorium für Kunstwissenschaft, 38, N. F. 3, S. 238 ff.) gegenüber der zu weitgehenden logischen Systematisierung Panofskys übt, richtig sein, die hier in Frage stehenden Grundtendenzen werden davon nicht berührt.

[2]) Vgl. das schöne Wort von Carl Stumpf: »Reine Wissenschaft und

davon entfernt, Wesen und Bedeutung der Kunst allein durch den »Geschmack« zu erklären. Dies erhellt wohl beredt genug aus unseren gesamten Ausführungen, die bisher noch nicht zum »Geschmack« ihre Zuflucht nahmen. Überall stehen für uns Gestaltungsprobleme im Vordergrund, aber eben künstlerische Gestaltungsprobleme, die nur verwirrt werden, will man sie als wissenschaftliche behandeln. Die Erhöhung der Kunst, die der Intellektualismus bezweckt, ist in Wahrheit ihre Preisgabe.

Diese Einsicht hat nun einen anderen, versteckteren Intellektualismus geboren, der nicht die Kunst der Wissenschaft zu unterordnen strebt, sondern sie als gleichberechtigtes Erkenntnisgebiet der Wissenschaft an die Seite stellt. Sie webt im Begriff; die Kunst lebt in der Anschauung. Zwei verschiedene Seiten der Wirklichkeit bauen sich auf in diesen Erkenntnisformen. Das ist die berühmte Grundthese Konrad Fiedlers[1]). »Aller Fortschritt beruht in der Erweiterung der Erkenntnis«. »Wenn man in einem logischen Urteil aussprechen will, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk sei oder nicht, ob er einen höheren oder geringeren Kunstwert habe, so soll man sich nicht prüfen, welche Urteile der Geschmack über das Kunstwerk gefällt habe, sondern ob und in welchem Grade der Verstand über das anschauliche Wesen der Welt durch das Kunstwerk aufgeklärt werde.« »Es ist eine Folge unzulänglichen Verständnisses der Kunstwerke, wenn man meint, der Künstler stehe der Sinnlichkeit näher als der Forscher, es ist ein Beweis dafür, daß man über den Empfindungseindruck des Kunstwerkes noch nicht bis zu seinem Wesen vorgedrungen ist, welches so gut wie irgendeine Erkenntnis in nichts anderem besteht, als in einer Gestaltung des Empfindungsmaterials nach bestimmten Gesetzen der Ver-

reine Dichtung dauern ewig weiter, nur die prinzipielle Vermischung führt zum Untergang.« S. meine »Psychologie der Simulation«, 1918, S. 7 f.

[1]) S. die Darstellung seiner Lehre im ersten Band, S. 3 ff., und vgl. außerdem das neu erschienene zweite Buch seiner gesammelten »Schriften über Kunst«, S. 53, 391 ff., 402, und für das folgende: S. 464 u. 122.

nunft. Nur ihren untergeordneten Seiten nach steht die Kunst noch im Bereiche der Sinnlichkeit; wer sie mit dem höchsten Verständnis erfaßt, der wird sich ihrer geistigen Gegensätzlichkeit zur Sinnlichkeit bewußt werden. Das ist der Idealismus der Kunst.« Wir wollen hier ganz davon absehen, daß Fiedler in der folgerichtigen Anwendung seiner Anschauungen dazu gelangt, die Gothik für »einen der sonderbarsten Irrwege, den die Baukunst jemals gegangen ist« zu erklären, daß er weite Gebiete — denen wir gewohnt sind, jedenfalls Kunstcharakter zuzusprechen — einfach von der Kunst abtrennt. Wir wollen davon absehen, obgleich jene Werturteile sehr bezeichnend sind, und lediglich die Lehre als solche noch einmal kurz betrachten. Nichts bedaure ich in dieser Arbeit so sehr, als immer wieder polemisch gegen Fiedler auftreten zu müssen, statt nur in dankbaren und bewundernden Worten diesen Vater und Meister einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu feiern. Aber wie es Meistern geht, daß sich Schüler häufig an ihre Mängel mehr als an ihre Vorzüge festklammern, ist es auch Fiedler ergangen. Man möchte sich viel lieber an das Positive halten und den Mangel Mangel sein lassen, wenn nicht eine stets anwachsende Schar von Kunstforschern jene »anschauliche Erkenntnis« für das Evangelium aller Kunst erklären würde. Darin sind selbst Vertreter so verschiedener Lager einig, wie Richard Hamann und Max Scheler. In gewisser Hinsicht — und das würde eine eigene Abhandlung lohnen — ist auch Henri Bergson[1]) dieser Richtung zuzuzählen.

Die zweifellos beste Form jener Lehre ist immer noch die Fiedlersche Originalform, die eben die Klarheit des Anschaulichen durch die Gestaltung der Kunst erst erzeugen läßt. Denn gibt man zu, daß jene »Anschauungen« sich auch

[1]) H. Bergson, Das Lachen, 1914, S. 102 ff., über ihn Adolf Keller, Eine Philosophie des Lebens, 1914, und Walter Meckauer, Der Intuitionismus und seine Elemente bei Henri Bergson, 1917. — Mit besonderer Deutlichkeit kehrt den Fiedlerschen Standpunkt Ernst Troß hervor: »Das Raumproblem in der bildenden Kunst«, 1914.

außerhalb der Kunst finden, dann kann man von der Kunst bloß verlangen, sie möge sie auch dort herstellen, wo sie fehlen. Da es sich aber dabei nicht um ein prinzipielles Kunstsein handelt, vermag das Problem der anschaulichen Erkenntnis — ebenso etwa wie das des Schönen — auch ohne jeden Bezug auf eine allgemeine Kunstwissenschaft behandelt zu werden. Man könnte zwar noch immer sagen, der Wert eines Kunstwerkes beruhe gerade darauf, daß es seinen »Inhalt« zu anschaulicher Erkenntnis vermittle, aber diese Gegebenheitsweise wäre dann kein Vorrecht der Kunst mehr. Worin ihr auszeichnendes Moment besteht, was eigentlich ihren Charakter begründet, das wäre schwer aufzuweisen, jedenfalls vermöchte es nicht wieder jenes Anschauliche zu sein. Die Fiedlersche Lehre kennt diese Schwierigkeiten gewiß nicht: für sie entsteht erst die Anschaulichkeit durch die Kunstgestaltung, und es wäre ihr zufolge geradezu absurd, von einer Anschaulichkeit außerhalb der Kunst zu sprechen, denn sie besorgt ja das Geschäft, die Wirrnis der Wahrnehmungen in die Reinheit einheitlicher Anschauungen umzubilden. Die »Natur« ist nicht in diesem Sinne »anschaulich«, und es ist bloß eine mißliche Äquivokation, den gleichen Namen zu verwenden. Für Fiedler bedeutet Kunst Gestaltung auf Anschauung, und zwar derart — dürfen wir vielleicht fortfahren — daß der Sinn dieser Gestaltung in der anschaulichen Erkenntnis sich offenbart. Diese anschauliche Erkenntnis ist demnach an die Gestaltung gebunden; mag es außerhalb der Kunst etwas geben, was wir irgendwie als anschauliche Erkenntnis zu bezeichnen geneigt sind, jene anschauliche Erkenntnis kann es nicht sein; während für verschiedene Variationen dieser Lehre der in einem »wirklichen« Antlitz sichtbare Schmerz und der in einem »bloß« gemalten in ganz gleicher Weise anschaulich sein können. Fiedler würde sich mit Recht mißverstanden fühlen, wollte man ihm diese Meinung unterschieben. Wir sind demnach ganz einig mit ihm, daß er durch eine spezifische Gegebenheitsweise den Charakter der Kunst bestimmt und sie objektiv als Gestaltungs-

problem der Kunst faßt, die ihre eigene, nur ihr zugehörige Wirklichkeit sich erschafft.

Aber ist nun die besondere Art dieser Bestimmung haltbar? Das glaube ich entschieden verneinen zu müssen. Man mag Erkennen noch so scharf von Erkennen scheiden, solange ich im Reiche des Erkennens beharre, komme ich nicht aus der Wissenschaft heraus, denn sie ist ja System des Erkennens. Die Kunst wird so zu einer Wissenschaft, meinetwegen eigener Art, aber doch Wissenschaft, und schließlich behält Hegel Recht. Damit werden zuerst aus der Kunst all die Werke ausgeschieden, die auf fühlendes Verhalten eingestellt sind. Zu ihrer Durchforschung müßte eine Wissenschaft begründet werden, die nicht mehr Kunstwissenschaft wäre. Aber selbst wenn alle Werke eine Prüfung auf anschauliche Erkenntnis aushalten würden, wäre damit noch in keiner Weise ausgemacht, daß sie stets der entscheidende, sinngebende Faktor sein müsse, das Gestaltungsproblem. Die »Fülle« und der »Reichtum« — häufige Qualitäten des Anschaulichen — sind notwendig, um das fühlende Verhalten zu begründen. Volkelt[1]) sagt mit Recht: »Durch die rein anschauliche Vertiefung in die Linien, Flächen, Farben kommt die Phantasie in einen gewissen Zug und Fluß . . . Hierbei ist freilich darauf zu achten, daß die Anschauung immer zugleich stimmungssymbolische Einfühlung ist . . . Die rein anschaulichen Verhältnisse sind also so gemeint, daß ihr Stimmungswert mit eingeschlossen ist. Die Art, wie sich die Linien, Flächen und Farben . . . gruppieren, richtet sich nicht nach den abstrakten räumlichen und farbigen Verhältnissen, sondern nach den mit stimmungssymbolischer Einfühlung verschmolzenen Linien, Flächen und Farben. Und das gleiche gilt vom Tonkünstler.« Wir dürfen sagen: der Knüpfungszusammenhang ist bedingt durch Rücksicht auf das Gefühl, und das zeigt sich selbst in so extremen Fällen, wie sie Max Dessoir[2]) trefflich illu-

[1]) Johannes Volkelt, System der Ästhetik, III, 1914, S. 181 u. 227.
[2]) Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, S. 333.



striert: »Gute Musik ist vielfach nur ein Zusammenhang tönend bewegter Formen. Ich wüßte nicht, welche Wirklichkeitsvorstellungen und welche Gefühlserregungen der Hörer mit gegenständlicher Berechtigung aus Bachschen Fugen gewinnen sollte. Solche Meisterwerke drücken keinerlei Stimmung aus; wer will aus ihnen entnehmen, in welcher Seelenverfassung der Urheber sich befand? Sie wirken durch die Gliederung ihrer Abschnitte und die Gesetzmäßigkeit ihrer Stimmführung. Während die angenehmen und geselligen Geräusche gleich physiologischen Reizen hingenommen werden, ist die Kunst der Geistigkeit und Einsamkeit zu verstehen und soll verstanden werden. Wir sollen wissen, ob Tonart und Tongeschlecht, Rhythmus und Takt beibehalten oder gewechselt werden, wir sollen das Thema festhalten und die Veränderung als solche erkennen, wir sollen die Verteilung der Stimmen auffassen, die Bewegung verfolgen, das Ziel begrüßen, kurz, wir sollen die Aufmerksamkeit rege spielen lassen. Dann genießen wir Tonkombinationen in ihrer Reinheit, die Wiederkehr der Melodie, das Auftauchen älterer Motive, Fortbildung, Verknüpfung, Übergang, das Einsetzen verschiedener Instrumente und tausend andere Reize, die mit behaglichem Dabeisitzen oder unter dem Druck ganz anderer Gedankenmassen schwerlich ergriffen werden.« Dieses Beispiel kommt Fiedler sicherlich sehr entgegen, und doch schildert hier Dessoir ganz vorzüglich, wie all die anschaulichen Erkenntnisse in den Genuß einmünden. Aber die Einsicht als solche schert sich nicht um das Gefühl, und ihr ist es gleich, ob sie Freude oder Qual weckt. Bliebe es allein bei anschaulichen Erkenntnissen, wäre das Kunstverhalten eine trockene, nüchterne Sache. Woher sollte diesen Erkenntnissen ihre Bedeutung zufließen, um sie über gleichgültige Wahrheiten emporzuheben? etwa aus dem Bewußtsein der Gesetzlichkeit auf akustischem Gebiet? Das begriffliche Erkennen lehnt Fiedler ab als eine Besinnung über das Kunstwerk, nicht als Verhalten zum Kunstwerk. Ich meine: daß ich diese durchsichtige Ordnung und Klarheit, diese gesetz-

liche Notwendigkeit fühlend erfasse, das setzt hier den Darstellungswert, und darauf ist die Gestaltung abgestimmt. Würde es sich lediglich um Erkennen handeln, könnte die Gestaltung auch ganz anders sein: etwa plötzlich abbrechen. Das Erkennen ist bis zu einem gewissen Punkt geleitet und vorgedrungen, und die Fortsetzung folgt in einer weiteren Gestaltung. Wo es sich um das Erkennen handelt, sind prinzipiell überall solche Fortsetzungen möglich, in der Kunst niemals, weil das Kunstwerk seinem Wesen nach eine geschlossene, nirgends über sich selbst hinauslangende Einheit ist. Alles Erkennen führt als unaufhörlicher Prozeß ins Unendliche, im Kunstwerk liegt die Unendlichkeit. Das Kostbare jener — bereits erwähnten — Gretchenszene ist, daß ich stockenden Atems ihre Wahrheit fühle. In dieses Fühlen ist Erkennen verwoben, aber bloßes Erkennen entspricht nicht dieser Szene. Bergson kennt dieses »fühlende Erkennen« und sucht es metaphysisch auszuweiten, Fiedler hingegen wehrt jedes Fühlen ab und will radikal eine Abtrennung vornehmen. Der ganze Stimmungsgehalt der Szene soll als außerkünstlerisch einfach wegrasiert werden. Aber dann ist es auch vollkommen ausgeschlossen, ihre Gestaltung zu begreifen; sie wird gänzlich verzerrt, wenn man sie in das Prokrustesbett Fiedlerscher Forderungen preßt. Und stehe ich vor einem der Bilder von Hans von Marées — also den glühend geliebten Mustertypen dieser Richtung — schaue ich nicht nur beruhigte Raumklarheit, deutliche Gesetzlichkeit der sichtbaren Gestalten, sondern ich fühle die harmonische Feierlichkeit dieser Welt, das Ewige ihrer Ordnung, die keine Zufälligkeit stört. Wenn Heinrich Wölfflin[1]) Adolf von Hildebrands Schaffen würdigt, verharrt er durchaus nicht auf dem Standpunkt »anschaulicher Erkenntnis« — wenn er ihm auch theoretisch sehr nahe steht — sondern preisend sagt er: »In dem wunderbar stillen Eindruck einer Formgebung, wo

---

[1]) Heinrich Wölfflin, Adolf von Hildebrand, »Kunst und Künstler«, 1917, XVI, 1.

alles in reine Schaubarkeit übergeführt ist, beruht der künstlerische Genuß.« Oder blicken wir auf eine Ideallandschaft von Ferdinand von Olivier (1785–1841)[1]! Hermann Voß rühmt ihre idyllische, poetisch verklärte Stimmung, die der eines Giorgione gleicht: »Das zauberhafte Fleckchen Natur... hat in seiner Mischung nordischer und italienischer Züge durchaus den Charakter der idealen Landschaft. Eine unbeschreibliche Andacht breitet sich über das stille, von Bäumen und Büschen sanft durchklungene Gefilde aus, ein feines, abendliches Licht schimmert auf fernerem Gemäuer und schweigt über nahem Gesträuch. Wie in einem Märchen reitet ein Mann auf hohem Rosse durch diese verzauberte Welt; links kniet eine Bäuerin mit ihrem Säugling. Eine tiefe, satte Sommerruhe herrscht in Nähe und Weite. Das Eigenste und Inwendigste der deutschen Romantik erhält in solchen Landschaften eine künstlerisch reife Form. Man denkt nicht nur an Altdorfer, an Eichendorff und Uhland, sondern ahnt formale Möglichkeit vor, die erst in den Werken Marées und seines Kreises wiederkehren.« Würde man nun der Absicht dieses Werkes gerecht, wollte man all das, was auf Stimmung Bezug hat, streichen? Was bliebe schließlich übrig? Die Form um der Form willen oder die Form im Dienste der Anschauung. Wird denn nicht aber gerade dieser kunsterzeugte Zusammenhang des Sichtbaren in dieser bestimmten Gegebenheitsweise nur im Hinblick auf jene Gefühlsdurchtränktheit verständlich? Ein kaltes, frostiges Gerüst, ein Skelett, nicht das Kunstwerk in seiner Reinheit bliebe, falls wir das Fiedlersche Abzugverfahren anwenden würden. Ich muß noch einmal mit aller Schärfe betonen, daß diejenigen gründlichst irren, die immer vom Kunstwerk etwas ablösen wollen, um die allein wahre Kunst herauszudestillieren. Sie gleichen doch im Grunde jenen, die hinter dem Kunstwerk eine »Idee« oder sonst etwas suchen, statt das Kunstwerk in

[1]) Über das Bild vgl. Hermann Voß, »Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts in Leipzig«; Zeitschr. f. bildende Kunst, 51, 1, 1915/16; S. 20 f.

seiner einheitlichen Ganzheit aufzunehmen und aus dieser heraus sein Formproblem zu deuten. Es ist ein Organismus, der verstümmelt wird, wenn man irgendeinen Faktor antastet.

Fiedler gehört zweifellos jenem Kunstverhaltentypus an, der Klarheit, Ordnung, Gesetzlichkeit verlangt, weil das Gegenteil ihn beleidigt. In dieser Klarheit, Ordnung und Gesetzlichkeit konstituiert sich ihm die »Wirklichkeit« der Kunst. Jedes Kunstwerk muß selbstverständlich eine Einheit sein, aber dies bedeutet keineswegs, daß es allemal einen Genuß an dieser Einheit bezweckt, daß diese Einheit Darstellungswert wird[1]). Und ebenso muß jedes Kunstwerk in dem Sinne klar sein, daß es sein »Wollen« deutlich ausdrückt, aber es wäre dogmatische Verengung, stets Klarheit als Darstellungswert zu verlangen. Wölfflin[2]) sagt mit Recht: »Jede wirkliche Unklarheit ist unkünstlerisch. Aber — paradox gesprochen — es gibt auch eine Klarheit des Unklaren.« Und das gleiche gilt von der »Raumklarheit«[3]). Fiedler stellt demnach die extreme Ausprägung eines Typus unter anderen dar, ohne aber die anderen anzuerkennen; ja er spricht ihnen jedes Lebensrecht ab und verdammt sie aus dem Reiche der Kunst. So ist es gewiß nicht zu verwundern, wenn eine bestimmte künstlerische Richtung und eine Anzahl von Forschern, denen diese Richtung »liegt«, besonders an die Lehren Fiedlers anknüpfen. Das sind dann aber künstlerische Parteikämpfe, bisweilen sogar kleinlicher Parteihader. Dies allein hätte Fiedler gewiß nicht die stolze Stellung erobert, die auch wir ihm gern einräumen. Denn wir alle sind seine Schüler, wenn wir uns davor schützen, die Kunst einem verwässernden

[1]) Vgl. meine Bemerkungen zur Lehre von der Einheit in der Mannigfaltigkeit; Zeitschr. f. Ästhetik usw., VII, S. 303—307.

[2]) Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915, S. 205.

[3]) Zur Kritik vgl. Fritz Hoeber, Die Unzulänglichkeit der Hildebrandischen Raumästhetik; Repertorium f. Kunstwissenschaft, 38, 4, S. 175; ferner Hermann Cohen, a. a. O., II, S. 258 f., und Volkelt, a. a. O., III, S. 227, und »Objektive Ästhetik« in der Zeitschr. f. Ästhetik usw., XII, 4, S. 394 f.

Psychologismus auszuliefern, wenn wir das Ästhetische und Künstlerische nicht schlechthin identifizieren, sondern auf sachliche Wesenszusammenhänge prüfen; wenn wir Gestaltungsprobleme als die Zentralprobleme der Kunst auffassen und letztere nicht irgendwie in Kulturgeschichte auflösen, sondern aus ihrem Eigenrecht heraus zu verstehen und zu würdigen trachten. Überall da können wir von Fiedler ausgehen, nicht um blind seine Anschauungen zu übernehmen, sondern um sie in den Dienst der weiter fortschreitenden Forschung zu rücken. Dieser polemische Abschluß unserer Betrachtungen war leider notwendig, um unsere Auffassung vom Wesen der Kunst zu verteidigen. Will jemand trotzdem an der Gestaltung auf anschauliche Erkenntnis festhalten, dann soll er die Probe machen: nämlich tatsächlich die Formprobleme der Kunst lediglich im Hinblick auf jenen Zweck zu begreifen trachten und nur von ihm aus ihre Gesetzlichkeit zu ergründen versuchen. Diese Probe muß auch den Verstocktesten bekehren. Solange man »nur philosophiert«, vermag man schließlich jedes Abzugsverfahren anzuwenden. Aber begibt man sich in das »Wesen« der Sache, merkt man bald, wie viel von diesem »Wesen« auf jenen Wegen verloren geht. Und dann landet man erst bei einer Philosophie, die nicht die Dinge den Theorien opfert.

§ 13.

Wir strebten überall danach, vom Wesen der Kunst ausschreitend, die Bedingungen namhaft zu machen, ohne die jenes Wesen sich nicht erfüllen kann. Auf diesem methodischen Wege erschlossen sich uns die apriorischen Voraussetzungen künstlerischer Gegenständlichkeit, und sie erzeugten eine Gliederung der Kunst nach ihren grundsätzlichen Möglichkeiten hin. Aber nicht durch äußerliche Zusammenkittung resultiert der Einheitsbezug jener fünf tragenden Seiten des Kunstwerks; sie tragen nur und insoweit als sie in gesetzlicher Verknüpfung stehen, die eben das Kunstwerk bedeutet.

Wir können ja ebensowenig einen Ton zusammenflicken aus Höhe, Qualität, Intensität usw.; diese einzelnen Bestimmungen sind in sich nichts, nur durcheinander und ineinander in der Einheit des Tons. Das Kunstwerk ist eine Einheit, in der seine Momente beschlossen liegen, und in der jedes Element von all jenen Bedingungen her gebildet ist. Wie aber diese Bedingungen als Bildfaktoren eingreifen, und warum sie gerade so eingreifen müssen, das kann verständlich gemacht werden, wenn wir das Wesen ihrer Gesetzlichkeit erkennen im Verhältnis zum Wesen der Kunst. Sie zieht Grenzen, verteilt die Rollen und erzeugt die Einheit des Dramas. Und sie tut dies, weil sie Gestaltung auf ein Gefühlserleben ist, derart, daß der Sinn dieser Gestaltung in einem Gefühlserleben sich erschließt. So hat jedes Kunstwerk seinen ureigenen »Sinn«, und dessen Notwendigkeit muß von ihm her verstanden werden nach Material, Seinsschicht, Kunstverhalten, Darstellungsweise, Darstellungswert und ihrem Funktionszusammenhang. Der Sinn kann kein anderer sein, als eine der Verwirklichungen der durch die Gesetzlichkeit jener Bedingungen aufgegebenen Möglichkeiten. Das ist die Freiheit der Kunst in ihrem Reich und ihre Souverenität, und das ist zugleich die Fesselung der Kunst an ihr Reich. Wir leben frei, wenn wir alle Anlagen plastisch entwickeln können; und das freie Leben der Kunst zieht seine Wurzelsäfte aus der Entfaltung ihrer Möglichkeiten, gewiß nicht daraus, daß sie aufhört, Kunst zu sein. Und darum ist die Furcht all jener lächerlich, die da wähnen, Gesetzlichkeit könnte Leben und Wachstum der Kunst einschnüren. Es ist ja die Luft, in der sie allein zu leben fähig ist.

Sind wir uns über die Bedingungen der künstlerischen Gegenständlichkeit klar, sehen wir auch ein, wieweit Spekulation und Empirismus gehen dürfen, und wo ihre Grenzen liegen. Es ist uns nicht gestattet, Gegebenes — wenigstens für die allgemeine Kunstwissenschaft gegeben Vorfindliches, das an sich noch kein Gegebenes sein muß, so daß wir über seine grundsätzliche Problematik nichts aussagen — zu kon-

struieren und dadurch zu vergewaltigen, oder aus der Kunst entspringen zu lassen. Die Kunst schafft unmittelbar keine Materialien: sie findet sie vor. Aber sie bedient sich ihrer für ihre Zwecke und paßt sie ihnen an. Nicht die Bronze ist kunsterzeugt, sondern das Bronzekunstwerk; nicht das Wort, sondern die Dichtung. Darum sind auch die Eigenschaften der Materialien Gegebenheiten, die nicht von der Kunst her erkannt werden können. Wohl wissen wir aber, was Kunst bedeutet, und daß sie notwendig eines Materials bedarf zu ihrer Gegenständlichkeit. Darauf gestützt erfassen wir den Rechtsgrund, warum und wie bestimmte Materialien als Kunstmittel fungieren. Und ganz das nämliche gilt von den anderen Voraussetzungen. Daß es verschiedene Seinsschichten gibt, welcher Art und wie viele, wie sollte das die Kunst dekretieren können? Aber auch da wissen wir, daß der Kunstgegenstand einer Seinsschicht bedarf. Von der Kunst aus vermögen wir zu fragen, welche Seinsschichten in sie eingehen können, und was daraus für ihre Gestaltung folgt. Hinsichtlich unserer anderen Prinzipien darf ich es mir wohl ersparen, nochmals im einzelnen zu zeigen, wie sie an sich der Kunst fernstehen, überhaupt kunstfremd sind, und wie es Sache der Kunst ist, durch ihre Gestaltung ihnen Kunstsein zu verleihen, etwa einem ethischen Darstellungswert, der Grazie einer Darstellungsweise oder der Spannung, nach der ein Typ des Kunstverhaltens lechzt. Keine dieser Gegenständlichkeitsbedingungen ist an sich künstlerisch, aber in der Gestaltung, durch sie erzeugen sie den Gegenstand: Kunstwerk. Damit offenbart sich die unendliche Variationsmöglichkeit der Kunst; ihre unversiegbare, nach verschiedensten Richtungen sich auswirkende Fülle wird uns wohl verständlich. Nur so werden wir ihrem Reichtum gerecht. Ja, diesen Reichtum fordert ihre Gesetzlichkeit.

Vielleicht wirkt es auffällig, daß unter den Bedingungen, die wir namhaft machten, das ästhetische Moment fehlt. Aber es fehlt in Wahrheit nicht, sondern versteckt sich unter ihnen. Denn es vermag hervorzutreten als ästhetische Darstellungs-

weise, als Darstellungswert des Schönen, oder als Bedürfnis des Kunstverhaltens nach dem Erlebnis des Schönen usw. Damit erhält aber das Ästhetische — wie bereits ausgeführt — keine Sonderstellung; denn das gleiche gilt z. B. vom Ethischen, Religiösen oder Nationalen. Wir empfangen jedoch dadurch eine neue und zwingende Bestätigung dafür, daß Ästhetik und Kunstphilosophie sich nicht schlechthin decken, daß vom Ästhetischen aus das Kunstwerk in der Gesamtheit seiner Gestaltung und in der Vielheit seiner Gestaltungsmöglichkeiten nicht verstanden werden kann, und daß man auch das Kunstverhalten nicht einfach als ästhetisches Erleben bezeichnen darf. Ein Einwand liegt da allerdings nahe, der aber bei etwas näherem Zusehen sehr wenig besagt: eben die Gestaltung sei das Ästhetische und nicht das, was in die Gestaltung eingehe. In der Form der Gestaltung liege das ästhetische Moment und keineswegs in den Inhalten, die diese Gestaltung vermittle. Dabei müssen wir ein Mehrfaches beachten, um nicht durch die scheinbar einfache Beweisführung irregeleitet zu werden. Zunächst: im Kunstwerk ist alles Gestaltung. Befände sich ein ungestalteter, ungeformter Inhalt im Kunstwerk, so wäre er nicht wahrhaft im Kunstwerk, sondern außerhalb des Kunstwerks. Halten wir an dieser Grundeinsicht fest, dann erkennen wir leicht — rückblickend auf die bisherigen Darlegungen —, daß jene sogenannten Inhalte jedenfalls die Gestaltung mitbestimmen, daß sie mit um ihretwillen da ist. Aus dem Spannungsverlangen des Kunstverhaltens sind gewisse Gestaltungsbesonderheiten zu erklären, andere wieder durch die Erzeugung einer bestimmten Seinsschicht oder durch die Aufgabe, einen ethischen Darstellungswert stärkstem Erleben zuzuführen usw. Das sind keine Momente, die als unwesentliche irgendwie von der Gestaltung abgehoben werden könnten. Man verschließt sich völlig den Weg, die Gegenständlichkeit des Kunstwerks in ihrer Struktur zu klären, wenn man sie einseitig auf das Ästhetische festlegen will. Was man dabei im Auge hat, ist die ästhetische Kunst im engeren Sinne, den wir bereits charakterisiert

haben[1]). Und wir erkannten deutlich, daß es sich hierbei nur um einen Ausschnitt handelt aus dem Kreis ihrer Möglichkeiten. Aber indem man diesen Ausschnitt für das Ganze nahm, ergaben sich all die berüchtigten Unzuträglichkeiten, an denen die Forschung bis vor kurzem litt, und von denen sie sich nunmehr langsam losringt, meist ohne die Grundquelle des Irrtums zu erspähen, nämlich die dogmatische, unkritische Voraussetzung vom rein ästhetischen Charakter der Kunst. Nur durch diese fiktive Problematik konnte man zu dem Glauben gelangen, die ganze Kunstentwicklung stehe unter dem Zeichen eines einzigen Ideals, dem sie sich bald annähere, und von dem sie sich bald wieder losschlage. Nur so erwuchs ein Wertmaßstab, der für zahllose Ausprägungen des Kunstseins völlig unangemessen ist und zu einer ganz falschen und lebensfeindlichen Einschätzung der Kunst leitet. Unsere Kunstauffassung krankt an keiner dieser Schwierigkeiten; ja sie stürzen in sich zusammen, wenn man das Wesen der Kunst wahrhaft erkennt, ohne es durch das Ästhetische zu verfälschen. Der Weg zu diesem Wesen wäre leichter und einfacher gewesen, wenn man statt der Bemühungen, das Ästhetische gummibandartig zu zerdehnen, dieses so scharf und klar bestimmt hätte, wie es Kant versuchte, der sich darum auch der Grenzen des Ästhetischen bewußt ward. Wäre man folgerichtig auf den Pfaden, die Kant gewiesen, weitergeschritten und hätte man seine begriffliche Strenge noch gestählt, statt sie unappetitlich zu zerweichen, stünde die allgemeine Kunstwissenschaft heute nicht in Kinderschuhen, in denen sie behutsam tastend ihre ersten Gehversuche unternehmen muß, sondern fest verankert und gesichert.

Damit soll aber keiner Trennung des Ästhetischen von der Kunst das Wort geredet werden, wie es Übereifrige auch verstanden haben. Kant hat das ästhetische Erleben als »interesseloses Wohlgefallen« bezeichnet. Wie viel und wie

---

[1]) Vgl. zu diesen und den folgenden Erwägungen die sehr eingehende Untersuchung im ersten Band dieser Arbeit; daselbst auch alle Literaturangaben.

sehr auch an dieser Bestimmung gekrittelt und gerüttelt wurde; ihr Grundkern kann nicht bestritten werden und kehrt in immer neuen Verhüllungen und Einkleidungen wieder. Ist dies der Fall, so scheint es unschwer einzusehen, daß die Einstellung dem Kunstwerk gegenüber eine ästhetische sein muß, mag es sich auch nicht im Ästhetischen erschöpfen, ja mögen seine Hauptwerte auch gar nicht ästhetischer Natur sein. Aber es nimmt den Weg durch das Ästhetische. Und das stiftet jene Unablösbarkeit des Ästhetischen von aller Kunst, die nicht vergessen werden darf, gerade wenn man nach anderer Richtung hin den Umkreis der Kunst weit über das Ästhetische hinausgehen läßt, ihre Gegenständlichkeit durch Momente deutet, die an sich mit dem Ästhetischen nichts zu schaffen haben, und ihre Werte nicht einfach in ästhetische auflöst.

Will man Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in ihrem Verhältnis zueinander begreifen, kann man dies vielleicht am besten, wenn man sich den Unterschied der Metaphysik zur allgemeinen Religionswissenschaft klar macht. Worauf ich ziele, wird hoffentlich auch der billigen können, der selbst metaphysikfeindlich ist. Metaphysik als Wissenschaft erschöpft gewiß nicht das Wesen der Religion, obwohl jede Religion auch metaphysisch ist. Aber die Metaphysik prüft eben nur die metaphysische Seite der Religion, und damit kann sie dem Wesen und dem Wert der Religion sicherlich nicht voll gerecht werden. Darum führt auch die rein metaphysisch-wissenschaftliche Betrachtung der Religion häufig zu abschätzenden Urteilen und zu einer hilflosen Verständnislosigkeit gegenüber dem eigentlichen Sinn einer Religion und eines religiösen Lebens. Es hat einen guten Zweck zu forschen, welchen metaphysischen Gehalt eine Religion birgt; welchen Stellenwert sie überhaupt dem Metaphysischen zubilligt, welche prinzipiellen Möglichkeiten sich hier erschließen usw. Aber der Zugang zu all diesen Untersuchungen wird einfach vernagelt, wenn man die Religion lediglich der Metaphysik zuordnet. Dann muß auch die Viel-

heit der Religionen nur erscheinen als mehr oder minder große Abweichung von dem einzig wahren Wege einer wissenschaftlichen Metaphysik. Und was eine Religion »mehr« enthält, ist störendes Beiwerk. Das ist ganz die Einstellung, um den Sinn der Religionen in der Mannigfaltigkeit seiner Verwirklichungen gründlichst und völligst mißzuverstehen. Ganz das nämliche gilt von dem Verhältnis der allgemeinen Kunstwissenschaft zur Ästhetik, und ich brauche wohl nicht ausdrücklich das tertium comparationis zu entwickeln. Wir müssen vom Wesen der Kunst ausgehen und uns dann fragen, wie es zum Ästhetischen steht, nicht aber im vorhinein die gesamte Kunst in die Ästhetik hineinpressen. Wir haben nun systematisch diesen Versuch unternommen, um uns zu überzeugen, welche Voraussetzungen die Gegenständlichkeit des Kunstwerks bedingen. Und so eilends auch unsere Wanderung war, bei der Erörterung der einzelnen Grundsätze konnten wir doch auf die Detailfülle hinweisen, die gerade durch das System ihren bestimmten Platz und ihre Rechtfertigung erhält, durch jenes System, das bis in die letzten Verzweigungen sich erstrecken muß, nicht um diese herrisch zu beschneiden und zu stutzen, sondern im Gegenteil, um ihre Notwendigkeit zu begründen, ihren Sinn zu deuten.

Zweites Kapitel.

Der Künstler.

§ 1.

Zahlreiche zum Teil sehr gelungene Veröffentlichungen haben in letzter Zeit unsere Kenntnis vom Schaffen des Künstlers wesentlich bereichert. Johannes Volkelt bot im dritten Band seines »Systems der Ästhetik« nicht nur eine vorzügliche Materialsammlung, sondern auch eine bis in die feinsten Differenzen hin sich erstreckende Sichtung, in der Kraft der psychologischen Zergliederung glücklich sich paart mit künstlerischem Takt. Und Max Dessoir gab in seiner »Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft« in knappem, gehaltsschwellenden Umriß eine zügige Schilderung, die wir vielleicht einer Ouvertüre vergleichen dürfen, in die alle Leitmotive verwoben sind. Aber der Ouvertüre folgt der strenge Bau des Dramas, der ausführt, was in jener anklingt. Und dieser strenge Bau heißt für uns: die systematische Methode der allgemeinen Kunstwissenschaft. Ob und inwieweit ich nun im folgenden durch neues Material unser Problem bereichere oder durch Aufdeckung bisher unbeachteter Seiten verbreite, betrachte ich nicht als Hauptabsicht, sondern die sichere Verankerung in der Methode, die Überwindung des im höheren Sinne Zufälligen, das alle Arbeiten über das künstlerische Schaffen durchwaltet. Wenn tatsächlich glänzende Vorstöße tief in das dunkelnde Reich künstlerischen Schaffens geglückt sind, so bildete das Rüstzeug keineswegs in erster Linie die Wissenschaft, sondern die Individualität des Forschers, seine Begabung. Von ihr hing allein die Fülle des Geschauten

ab. Nun wäre es sicherlich ein trostloses und lächerliches Beginnen, Begabung durch eine Art Wissenschaftlichkeit produzierenden Mechanismus ersetzen zu wollen. Ich will lediglich sagen: es gibt einen Fortschritt aus der Wissenschaft heraus, indem sie die Polypenarme ihrer Methode immer weiter ausschickt, indem sie ihren Grundaufstellungen neuen Stoff unterwirft, bzw. ihn durch sie erzeugt; und es gibt einen Fortschritt in der Wissenschaft, der sprungweise ist. Hier taucht aus dem chaotischen Ozean eine Insel, und dort eine andere. Und jede Wissenschaft bedarf notwendig dieser Sprünge. Aber sie muß auch das Gewonnene einverleiben, gleichsam organisch einschmelzen. Man hat dies — was unsere Frage anlangt — bisher so versucht, daß man psychologische Erklärungen abgab über das Unbewußte, über Assoziationstätigkeit, Phantasie, determinierende Tendenzen usw. Aber damit schob man nur das Problem aus dem Geleise der allgemeinen Kunstwissenschaft auf das der Psychologie und bemerkte gar nicht, daß man in anderer Richtung fuhr. Nicht ob in der »Inspiration« unbewußte Prozesse usw. mitwirken, steht für uns in Frage — darüber müssen die Psychologen sich verständigen — sondern ob »Inspiration« wesensnotwendig zum künstlerischen Schaffen gehört. Erst wenn diese und zahlreiche andere Fragen gelöst sind, bedarf es auf den gesicherten Grundlagen der psychologischen Arbeit, nicht nur um die zarteren Maschen des Gewebes zu knüpfen, sondern auch um die kunstwissenschaftlich festgestellten Sachverhalte in ihrer psychologischen Bedeutung aufzuhellen.

Zur Veranschaulichung diene ein schlichtes Beispiel: welche Merkmale zeichnen den Soldaten aus? Unterwerfe ich zur Lösung dieser Frage einzelne Soldaten der Reihe nach einem psychologischen Verhör, finde ich wilde Draufgänger, sorgenvoll Zagende, erbittert Entschlossene, ängstlich Aufgeregte usw., kurz ganz widersprechende Eigenschaften. Aber was soll ein Soldat? Kriegstüchtig sein. Und der ist der eigentliche Soldat, der sich im Kriege bewährt. Aus dem Wesen des Krieges folgt das Wesen des echten Soldaten und nicht des

»zufälligen«, als eines Mannes, der die Uniform trägt und das Soldatenhandwerk darum ausüben muß. So erhalten wir die Eigenschaften des Mutes, der Disziplin usw. Und daran messen wir, ob einer ein »guter« Soldat ist, ob eine Nation »soldatischen Geist« zeigt, ob eine militärische Erziehung geeignet scheint, soldatische Tugenden zu wecken usw. In ähnlicher Weise handelt es sich uns um die Frage: was macht den Künstler aus? und Künstler ist derjenige, der sich in der Kunst bewährt, ähnlich wie der Soldat im Kriege. Kann ich nun aus dem Wesen der Kunst so die notwendigen Eigenschaften des Künstlers ablesen, wie aus dem des Krieges die des Soldaten? Dann stehen wir nicht mehr vor »zufälligen« Erkenntnissen, sondern sie sind entsprungen der allgemeinen Kunstwissenschaft, entsprossen der ihr eigenen Begriffsbestimmung der Kunst, notwendige Glieder ihres Baues und ihres einheitlichen Planes! Kommt aber die weitere Typengliederung in Frage, greift die Psychologie ein. Sie entdeckt nicht das ideale künstlerische Schaffen, aber sie wendet das auf ihren Wegen Gefundene auf diese Tatsächlichkeiten an; so umkreist sie die wirklich vorhandenen Ausprägungen, die nur dem erfahrungsmäßig Gegebenen zu entnehmen sind.

§ 2.

Ehe wir in die systematische Erörterung unserer Frage eintreten, gilt es Stellung zu nehmen gegen eine Lehre, die geeignet scheint, schwere Verwirrung anzurichten, indem sie gleichsam unser ganzes Problem auf den Kopf stellt. Schon in Wilhelm Diltheys[1]) berühmt gewordener Schrift über

[1]) Auch Konrad Fiedler (Schriften über Kunst, I, 1913) spricht den Grundsatz aus: »An einem Menschenwerk ist von vornherein nur das wesentlich, um dessentwillen es hervorgebracht wurde, während alles an ihm unwesentlich ist, was unabhängig von der Absicht des Urhebers und von dessen Macht über das Werk demselben anhängt.« Da aber Fiedler mit seinen Worten — die nur aus dem Gesamtzusammenhange seines Gedankensystems zu verstehen sind — etwas ganz anderes meint, als Dilthey, Meumann oder Major, ist es besser, sie an dieser Stelle nicht zu berücksichtigen.

»die Einbildungskraft des Dichters« findet sich der Gedanke, daß »schaffende Kunst und nachfühlender Geschmack« einander entsprechen und die gleichen Gesetze sie beherrschen. »Der primäre Vorgang ist das Schaffen. Die Poesie entstand aus dem Drang, Erlebnis auszusprechen, nicht aus dem Bedürfnis, den poetischen Eindruck zu ermöglichen. Was nun vom Gefühl aus gestaltet ist, erregt das Gefühl wieder, und zwar in derselben, nur geminderten Weise. So ist der Vorgang im Dichter dem verwandt in seinem Hörer oder Leser. Die Verbindung von einzelnen Seelenvorgängen, in welchen eine Dichtung geboren wurde, ist nach Bestandteilen und Struktur derjenigen ähnlich, welche sie dann bei dem Hören oder Lesen hervorruft.« Zum Grundproblem der gesamten Kunstphilosophie wurde aber diese Lehre in Ernst Meumanns »System der Ästhetik« und Erich Majors »Die Quellen des künstlerischen Schaffens«. Ersterer[1]) meint: »Das, was tatsächlich die Welt der Kunst und des Schönen hervorgebracht hat, muß auch der Ausgangspunkt und der maßgebende Gesichtspunkt für unser theoretisches Verständnis dieser Lebensgebiete sein; das ist aber das Schaffen des Künstlers und das System der elementaren Motive, aus denen die menschliche Kunsttätigkeit hervorgeht.« Und ganz ähnlich fragt und antwortet Erich Major[2]): »Was ist das eigentlich Wertvolle, eigentlich Interessante am ästhetischen Genießen? Nur immer wieder seine Beziehung zur Produktivität und Fruchtbarkeit.« »Der Schaffende umfaßt und schließt meistens den Genießenden psychologisch in sich ein; er ist das Urbild, das Muster, dessen schwächere Nachbildung und dessen Negativ, wenn man so sagen darf, leichter analysiert werden kann, wenn erst das Positiv, das Wesentliche der Eigenart des Schaffenden, entblößt und gefunden ist.« Zur Verstärkung fügt Major noch die Regel an: »Die Speise, das Geschoß, jeder menschlich geformte Gegenstand kann nur nach seiner Erzeugung,

---

[1]) Ernst Meumann, a. a. O., 1914, S. 7.
[2]) Erich Major, a. a. O., 1913, S. 6 ff.

nicht nach seiner Wirkung auf den Beurteiler erklärt werden, und dies gilt selbstverständlich und mit kaum zu leugnender Gewißheit auch für die Ästhetik.«

Die völlige Verkehrtheit der zuletzt erwähnten Regel leuchtet allerdings so leicht ein, daß man sich eher fragen muß, wie denn ein geistvoller und begabter Schriftsteller an einer derart offenkundigen Ungereimtheit scheitern konnte. Er fürchtete scheinbar die »Willkür« des Beurteilers und wähnte das Recht des Gegenstandes zu sichern, wenn er ihn von der Zufälligkeit des Eindrucks reinigte. Aber kann ich denn wirklich eine Speise nach ihrer Erzeugung erklären? Die Erzeugung bezweckt einen gewissen Wohlgeschmack und Nährwert. Geschmack und Nährwert vermögen ohne Rücksicht auf die Erzeugung festgestellt zu werden, und eine Analyse der Speise ergibt das »Rezept«: den Anteil von Mehl, Zucker, Gewürz usw. Wird das Wesen eines Geschoßes klarer, wenn ich von Fabrikanlagen und Maschinen spreche, oder vielmehr von der Aufgabe des Geschoßes, und wie es der Erfüllung dieser Aufgabe angepaßt ist? Und nehme ich einen anderen Gegenstand, etwa die Sprache, so muß ich behufs ihrer Erklärung die Rolle bestimmen, die sie im Leben der Menschen spielt. Wie soll ich denn z. B. die Entstehung des Papiers begreiflich machen, ohne zu wissen, was eigentlich Papier ist? Erst wenn ich einen Gegenstand kenne, vermag ich die Entstehungsbedingungen anzugeben, und diese müssen mir in keiner Weise den Strukturaufbau des Gegenstandes enthüllen. Die physikalischen und physiologischen Vorgänge, an deren Ende gleichsam die Rotempfindung steht, gestatten an sich keinerlei Einsicht in Qualität, Helligkeit, Sättigung, Oberflächencharakter dieser Empfindung. Sind aber diese Merkmale aus der Empfindung heraus festgestellt, dann ist die Frage nach den Entstehungsbedingungen berechtigt. Und liegt uns ein wissenschaftliches Werk vor, wird seine Eigenart nicht begriffen, wenn wir auf den Erkenntnisdrang des Forschers achten, auf seine Angst vor dem Chaos des Lebens, auf die eiserne Disziplin des Durchhaltens usw., sondern auf das Werk selbst;

auf die von ihm umschlossene Weisheit[1]). Damit haben wir nun den Anschluß an die Kunst erreicht: Vor mir steht das Kunstwerk, nicht der Künstler; der Künstler nur soweit, als er durch die Gestaltung ausgeprägt ist. Dabei handelt es sich aber keineswegs um die menschliche Individualität des Künstlers, sondern um seine artistische Persönlichkeit. Diese — lange Zeit nicht in ihrer ganzen Bedeutung gewürdigte — Erkenntnis zieht glücklicherweise immer weitere Kreise. Es wurde mit Recht darauf hingewiesen, daß Künstler, die dem unheimlichen Zauber des Gemeinen und aller möglichen Laster unterliegen, uns bisweilen z. B. Gedichte bescheren, die ganz erfüllt sind von zarter Keuschheit und reinster Sehnsucht. Und untersuche ich nun weiter den rhythmischen Aufbau eines derartigen Gebildes, die Führung der Spannungswellen, die Sprache usw., so bleibe ich im Gegenstand: im Kunstwerk, ohne mich auf den unsicheren Weg zu begeben, was der Künstler gefühlt oder gedacht haben mag. Vielleicht saß er in einer elenden, schmierigen Kneipe, von johlenden Dirnen umringt, und da quoll in ihm schluchzende Scham auf, schmerzlicher Ekel. Und Scham und Ekel peitschten eine drängende Sehnsucht auf, die ihre Erfüllung gewann in kristallklarer Formung. So singen vielleicht auch ängstliche Kinder im dunkelnden Walde, um ihre Einsamkeit zu zersprengen, aber wir hören nur das Lied; und dieses Lied ist etwas ganz anderes als der Mensch, der es singt. Wir gelangen nur zum Künstler von der Kunst her. Weil es Kunst gibt, muß es Künstler geben. Und wüßten wir nicht genau, was »Kunst« ist, wie könnten wir dann das »Künstlerische« in einem Menschen erkennen. Nur das Wesen der Kunst vermag uns zu leiten. Die Kunst hat ihre Gesetzlichkeit, die lediglich durch sie und in ihr zu finden ist, und deren Erfüllungsmöglichkeit der Künstler bewußt oder unbewußt in sich trägt. Sehr

---

[1]) Am nachdrücklichsten wiesen auf die grundlegende Bedeutung der reinlichen Scheidung deskriptiver und genetischer Methodik hin auf physiologischem Gebiete Ewald Hering, auf philosophischem Anton Marty; vgl. über Hering: Franz Hillebrand, 1918, und über Marty: Oskar Kraus, 1916.

richtig sagt R. Hamann[1]) in seiner Besprechung von E. Meumanns »System der Ästhetik«: »Was würde man wohl sagen, wenn jemand zum Verständnis der Jurisdiktion und der Bedeutung der Rechtsbegriffe uns eine Psychologie des Richters und des Verbrechers vorsetzen würde und nur anhangsweise vom Wesen des Gesetzes, der Schuld und Strafe, der Verantwortung des Urhebers und anderer Rechtstatsachen handeln würde. Zugegeben, daß man eine Erklärung des Schaffens und Genießens ästhetisch wirksamer Werke überhaupt noch mit zu den Aufgaben einer Ästhetik als Wissenschaft rechnen könnte, so wäre sie von allgemeiner Psychologie doch nur durch Beziehung aller psychischen Prozesse auf das ästhetisch Wesentliche zu unterscheiden, und das Wesentliche alles Ästhetischen müßte als systematischer Ausgangspunkt vorangestellt werden.«

Das scheint methodisch so zwingend und einfach, daß es kaum verständlich ist, wenn immer und immer wieder der Versuch gewagt wird, das Verhältnis von Kunst und Künstler umzustülpen, wo doch der Künstler eben nur als Kunstschöpfer Künstler ist und von dieser seiner Beziehung zur Kunst her erkannt werden kann, nicht aber als Mensch, wie er schläft und ißt, trinkt und atmet. Wenn selbst auch diese Eigenschaften geprüft werden, so hat es doch lediglich Sinn, ihre fördernde oder hemmende Bedeutung für die künstlerische Kraft festzustellen. »Wir wollen gar nicht wissen« — sagt Simmel[2]) — »was Richelieu oder Wilhelm von Humboldt von Morgen bis Abend erlebt hat, einschließlich ihrer Speisezettel und ihrer Schnupfen, sondern nur die Elemente ihrer Existenz, die unter den Begriff der politischen Tätigkeit oder einer sonst bestimmten geistigen Aktion gehören, und wollen unter diesen einen Zusammenhang ausfinden, während der reale Zusammenhang ihres Lebens ihre Mahlzeiten und ihre

---

[1]) Literarisches Zentralblatt, 1914.

[2]) Georg Simmel, Die historische Formung; »Logos«, VII, 2, 1918, S. 117.

körperlichen und seelischen Sensationen zu kontinuierlicher Verbundenheit zwischen jene historisch-wesentlichen Momente schiebt«. Aber gerade weil der Tatbestand so zweifelsfrei und offenkundig daliegt, ziemt es den Gründen nachzugehen, die jene Trübung und Verkennung bedingen. Denn irgendeine Schwierigkeit muß irgendwo stecken, wenn der Widerspruch nicht erlahmt. Und es kann nicht bloß ein falsches methodisches Prinzip sein — jene von uns widerlegte Regel von der Allgemeingültigkeit der genetischen Definition —, sondern im Gegenteil: dieses Prinzip soll eine inhaltliche Einstellung legitimieren; sie ist keineswegs seinetwegen da. Woher rührt also jene Einstellung? Gerade der Kunstgebildete[1]) neigt dazu, jedes Kunstwerk als Ausstrahlung einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit aufzufassen. Nicht daß ein Bild einen Pfirsich zeigt, ist für ihn die Hauptsache, sondern wie dieser Pfirsich gemalt ist mit dem ganzen duftigen Flaum und dem Valeurreichtum seiner Oberfläche, mit dieser stillen Andacht vor der grenzenlosen Fülle eines Stückchens Natur. Dieses Können und die Freude an ihm, sowie das kosmische Empfinden, sie zielen alle gleichsam auf den Künstler, wobei der Weg nur einem Steg gleicht zwischen Künstler und Kunstbetrachter, damit es letzterem vergönnt werde, einen Abglanz von dem zu erleben, was jener erlebt. Ich brauche da wohl nicht weiter Beispiele zu sammeln, die sich ja mühelos ins Ungemessene häufen ließen. Und gar leicht könnte man hier die Kunstauffassung zahlreicher Kunstforscher und Kunstkritiker als Beleg unterbreiten. Sie sehen nicht Hamlet, sondern Kainz oder Moissi als Hamlet, sie sehen den jungen, den reifen und alternden Rembrandt als Offenbarung einer gewaltigen Persönlichkeit, sie genießen in den Wahlverwandtschaften und im Wilhelm Meister Goethes ausgeglichene, tiefe Weltweisheit, die souveräne Meisterschaft des Erzählers. Immer dringen sie durch das Werk zum Werkschöpfer, verfolgen den Strahl zurück bis zu der Sonne, die ihn entsendet.

---

[1]) Vgl. hierzu das sechste Kapitel im ersten Bande.

Wer Rembrandts Werke nur als frühe, reife oder späte »Rembrandts« genießt, der erlebt vielleicht die erschütternde Tragödie dieses Schicksals, er schaut Entfaltung und Zusammenbruch, Jubel und Trotz, aber er gibt sich nicht dem einzelnen Kunstwerke hin als einer in sich geschlossenen Welt, deren gesetzmäßige Bedingtheit es aufzuhellen gilt. Die Gesetze der Farbenlehre, der Komposition usw. sind vom Künstler aus nicht zu finden und ebensowenig etwa der ergreifende Kontrast des lichtschimmernden Helmes zu dem leiddurchfurchten Antlitz in Rembrandts »Mann mit dem Helm« (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). Gewiß kann auch der Künstler diesen Kontrast gefühlt haben, aber sein Fühlen würde uns wenig frommen, wenn der Gefühlsgehalt nicht in der Gegebenheit des Werkes ruhte. Weil wir ihn da vorfinden, besteht die Neigung, ihn in den Künstler hineinzuverlegen. Wollten wir aber ernstlich meinen, unser Kunsterleben sei nur eine Abschattung des Künstlererlebens, dann müßten doch seine Inspirationen, seine Zweifel und Nöte, sein individueller Zusammenhang von Erleben und Schaffen, sein Ringen mit dem Material und seine Beschwingung durch das Material und unzählige andere Zustände in uns anklingen; es müßte geradezu rückläufig — vom Ende her, nämlich vom fertigen Kunstwerk aus — der ganze Schaffensprozeß durchlaufen werden. Gewiß kommt das innerhalb beschränkter Grenzen auch vor, aber weder ist es die Regel noch das Wesen des Kunstgenusses als einer angemessenen Aufnahme von Kunstwerken. Die Täuschung wurzelt meist darin, daß man die in dem Werk fixierten Seiten der artistischen Persönlichkeit verwechselt mit dem wirklichen Künstlermenschen, eine Verwechslung der Kunstgebildeten, die jener der Ungebildeten ganz analog geht, die den Bösewicht im Drama mit ihrem Haß und ihrer Wut verfolgen. Beide stoßen — nur in anderer Richtung — über das Kunstwerk hinaus und stellen es in die »wirkliche« Welt hinein. Gewiß haben die Versuche von Max Dessoir über »Das Beschreiben von Bildern«[1]) nachgewiesen, daß der Kunst-

[1]) Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, VIII.

kenner gleich beim ersten Aufleuchten eines Gemäldes den Eindruck empfängt, der sich sprachlich etwa wiedergeben läßt als »Landschaft von Thoma«, »Carrière« oder »Radierung«. Aber gemeint ist damit eine bestimmte Formgebung, eine Weise künstlerischer Handschrift und sicherlich nicht ein Erlebnis des Künstlers. Daß der gesamte tatsächliche künstlerische Schaffensprozeß im Kunstgenießen nacherlebt wird oder nacherlebt werden sollte, davon kann gar nicht die Rede sein. Und so wird man vielleicht die Zuflucht zu einer Einschränkung nehmen müssen: nicht der ganze Schaffensprozeß in allen seinen Stadien und Zufälligkeiten wird wiederholt, rollt immer von neuem ab wie ein Kinofilm, nur zu seiner Grundzelle dringen wir vor, aus der heraus die Gestaltung wächst. Stehen wir vor einem melancholischen Herbstbild, so eben der Eindruck der Melancholie; schwebt über einer Erzählung der wärmende Hauch gütigen Humors, so eben der gütige Humor; schwillt in Tönen rasende Leidenschaft, so eben die Glut dieser Leidenschaft. Aber wenn wir Kunst wahrhaft erleben, so trauert doch jene Melancholie nur in diesen Farben und Linien, in ihrer bestimmten Konstellation. Und der Humor steigt auf aus dieser Sprachbehandlung, aus diesen Überleitungen, aus dem Stellenwert, den das Einzelne in der Organisation des Ganzen einnimmt; und die Leidenschaft ist an diese Tonfolgen gebunden, an diese Rhythmen, Melodien und Harmonien. Wage ich da eine Loslösung, löse ich das Kunstwerk auf. Nicht um die »wirkliche« Melancholie des Künstlers, den »wirklichen« Humor, die »wirkliche« Leidenschaft handelt es sich, sondern um die so und so gestaltete. Und ob dieses Erlebnis der Künstler gleich durch die glückliche Eingebung der ersten Inspiration empfing, ob er sich im Schaffen zu ihm durchrang oder erst vom Endergebnis des Schaffens her gewann, vielleicht auch gar nicht durchkostete, weil sein Sinnen in erster Linie anderen Momenten galt, ist an sich für das Kunstwerk und seinen Genuß eine gleichgültige Frage. Es ist im Grunde falsch, von einem hohen Menschentum zu reden, das »hinter« dem Kunstwerk

steht. Läge es nicht im Kunstwerk, könnten wir es auch gar nicht dahinter suchen. Und gehen wir gar erst auf die Gesetzlichkeit des Kunstwerks tatsächlich ein, so gibt es kein »Dahinter«, sondern in ihm muß alles vorfindlich sein.

Mit prachtvoller Radikalität verficht Theodor Lipps im zweiten Band seiner Ästhetik[1]) diesen Standpunkt. Und er steigert sich bis zu der kühnen Behauptung: »gewiß pflegen ja Kunstwerke einem Künstler ihr Dasein zu verdanken. Wenn es aber auch nicht so wäre, sondern ein Kunstwerk wäre fertig vom Himmel gefallen, dann wäre es eben dasjenige, was es ist, und hätte darum den Wert, den es hat.« So scharf zugeschliffen wirkt aber der Grundsatz mißverständlich. Denn Kunst ist Gestaltung, und als Gestaltetes muß ich das Kunstwerk aufnehmen. Naturästhetisches und Kunsteignung verwischen sich zu sehr bei Lipps. Volkelt[2]) hat dagegen recht, wenn er die »Gewißheit vom Kunstscheine« verlangt. »Mit dem Betrachten und Genießen von Kunstwerken muß, wenn anders es nicht seinen Zweck verfehlt haben soll, die Gewißheit verschmolzen sein, daß der Gegenstand eben ein Kunstwerk ist.« In weiteren Ausführungen zeigt Volkelt, daß diese Gewißheit nur implizite dem Bewußtsein des Betrachters anzugehören braucht, ohne ein ausdrücklich auf sie gerichtetes Denken; er spricht darum auch von einer »Gewißheitsmöglichkeit«. Sie bezieht sich auf den »Künstlerursprung«, daß der unserem Betrachten aufgegebene Gegenstand durch künstlerisches Schaffen geformt ist. Und hier scheint mir wieder Volkelt zu weit zu gehen, nur in anderer Richtung als Lipps. Nicht der Künstlerursprung muß gemeint sein — dieses genetische Verhältnis — sondern die Kunstgestaltung. Sie wehrt jede »stoffliche« Einstellung ab. Nur das ist das Minimum, dessen Erfüllung unerläßlich ist. Alles andere sind bereits Variationen, die auf verschiedene Typen hinzielen. Wir

---

[1]) Theodor Lipps, a. a. O., S. 100 ff.

[2]) Johannes Volkelt, System der Ästhetik, III, 1914, S. 340 ff., und »Illusion und ästhetische Wirklichkeit«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, XIII, 4, 1919, S. 354 ff.

dürfen auch sagen: ich muß eben das Kunstwerk als Gestaltung für ein Gefühlserleben aufnehmen, deren Sinn sich im Gefühlserleben erschließt. Ich brauche jedoch nicht die Rückführung auf den Gestalter. Aber es besteht gewiß zwischen Volkelt und Lipps keine Meinungsverschiedenheit darüber, daß es der Tod jeder Kunstphilosophie wäre, den Künstler an die Spitze zu stellen. Damit verschwindet das Kunstwerk in seinem Eigenrecht. Und wie darf man den Künstler an die Spitze stellen ohne Kenntnis dessen, was ein Künstler ist? Erst im Besitz der Kunst kann methodisch die Frage nach dem Künstler erhoben werden; was gehört dazu, um Kunst zu schaffen? Damit meinen wir dann natürlich nicht jene Momente im Kunstwerk — z. B. seine Darstellungsweise — durch die der »Künstler« in der Formung hervorzutreten vermag, sondern allein die notwendigen Eigenschaften, die zur Erzeugung des Kunstwerkes führen. Wir verlassen geflissentlich die Welt des Kunstwerks, um von den Faktoren zu handeln, die sie bedingen. An der von uns geübten Reihenfolge ändert der Tatbestand nichts, daß jedenfalls zeitlich der Künstler dem Kunstwerk vorangegangen sein muß. Zuerst müssen auch Soldaten da sein, sonst kann man keinen Krieg führen. Und doch vermag nur aus dem Wesen des Krieges das Wesen des Soldaten erkannt zu werden. Schon Aristoteles hat gesagt, das tatsächlich Erste müsse für unser Erkennen keineswegs immer das Erste sein.

§ 3.

Welche Gaben müssen einen Menschen auszeichnen, der die künstlerische Gestaltung vollbringt? Mit dieser Fragestellung sind bereits gewisse — zum Teil in weiteren Kreisen sehr beliebte — Antworten als nicht zugehörig abgeschnitten. Man hat ja häufig z. B. das Schaffen des Künstlers in nächste Beziehung zur »Freude am Spiel« und zur »Freude an der Nachahmung« gebracht und so die zu erforschenden Prozesse auf allgemein menschliche Anlagen zurückgeführt, die bereits

dem Kinde und dem Primitiven eignen und in immer wachsender Verfeinerung zu jenen Leistungen emporführen sollen. Heute haben die meisten ernst zu nehmenden Forscher diesen oberflächlichen Standpunkt verlassen und erblicken im Spiel oder in der Freude am Nachahmen Faktoren, die fördernd ins Schaffen des Künstlers eingreifen können — aber auch sehr schädigend —, ohne jedoch den eigentlichen Kern zu bilden. Es bedarf also keiner langen Ablehnung, um sterbende Lehren totzuschlagen. Aber nicht um uns an diesem leichten Siege zu ergötzen, berühren wir die Frage, sondern um zu zeigen, wie aus unserer Fragewendung heraus eine derartige Antwort von selbst sich verbietet, wie die Reinheit der Problemfindung bereits den Boden abgräbt, auf dem das Unkraut irriger Deutungen wuchern kann.

Liegt etwa im Spiel eine Gestaltung auf Gefühlserleben? Wenn das Kind mit dem Bleistift Papier bekritzelt, weil ihm das Kritzeln Freude macht und vielleicht das Gefühl, dem Erwachsenen es gleich zu tun, so »gestaltet« es gar nichts. Und wenn das Kind springt und läuft, weil Springen und Laufen ihm Lust bereiten, so »gestaltet« es auch in keiner Weise. Selbstverständlich kann es dabei »reizend«, »lieb« oder »entzückend« ausschauen in seiner freien, unverfälschten Natürlichkeit. Und dieser Eindruck wäre durch jede Spur von Gestaltung beeinträchtigt; das Kind erhielte einen Zug von affektierter Geziertheit, träte irgendwie die Absicht hervor, »Natürlichkeit« zu machen. An sich hat das Spiel nichts mit dem Schaffen des Künstlers zu tun; nur mittelbare Beziehungen ergeben sich: So kann etwa die Aneignung des ganzen Handwerklichen der Kunst durch eine gewisse Spielfreude erleichtert werden. Aber das »Spielerische« bedräut auch stets den Künstler. Ungeheure Selbstzucht gehört dazu, sein ganzes Können rein der Sache zu weihen, und immer wieder lächelt die Versuchung, in der Bewältigung von Schwierigkeiten zu brillieren, wie Kinder durch Erfindung von Hindernissen ihre Spiele interessanter machen. Auch den großen Mimen lockt es, nicht nur Diener am Drama zu sein,

sondern frei Zügel schießen zu lassen dem stürmenden Strome der Rede, der Gewalt der Geste. Und der Lyriker spielt zuweilen mit dem Vers und Klang. Man bemerkt es allemal dort, wo das eigentümlich Zweckhafte des Kunstwerkes fehlt, die Notwendigkeit seiner individuellen Gesetzlichkeit, und an seine Stelle die Willkür einer bestimmten Persönlichkeit tritt. Genau so wie Basteln kein Handwerk ist, führt Spiel allein bloß zu Künstelei. Nur in der Unterordnung frommt es dem Werk. Aber gerade dadurch offenbart sich, wie in manches Spiel künstlerischer Zusatz sich einwebt, wie etwa in Rollenspiele. In Einzelheiten einzugehen, liegt für uns kein Anlaß vor: sie setzen im Gegenteil das Bewußtsein um das eigentlich Künstlerische voraus, weil dann erst die Bedeutung des Spiels ersichtlich werden kann. Keinesfalls liegt aber im Wesen des Spiels an sich eine »Gestaltung auf Gefühlserleben«, obgleich Lustcharakter notwendig dem Spiel zukommt.

Ähnlich verhält es sich mit der Freude an der Nachahmung, wenn sie auch der Kunst näher steht. Ich kann Tierstimmen nachahmen, und vielleicht belustigen sich andere an meiner Geschicklichkeit, genau so wie ein andermal die Gewandtheit eines Turners anerkannt wird. Dabei kommt es gar nicht auf das »wertvolle« Ergebnis der Leistung an, sondern bloß auf das Leisten, daß eben einer das »so kann«. Wenn nun aber jemand aus Freude am Nachahmen einen Krautkopf ganz genau abpinselt, vermag der Bildbetrachter das im Bilde steckende Können zu bewundern. Es ist also eine Gestaltung auf Gefühlserleben vollzogen, und zwar soll das Können dem Gefühl sich offenbaren. Gewiß liegt hier eine minderwertige Art von Kunst vor, aber doch Kunst. Es wäre aber verkehrt, da lediglich von Freude an der Nachahmung sprechen zu wollen. Im Nachahmen gestaltet der Künstler sein Können als Gestaltungssinn des Werkes. Und darauf ruht der Nachdruck. Das Nachahmen ist dabei nur ein Mittel. Und in dieser Weise hält es seinen Einzug in das künstlerische Schaffen.

Wie aus dem Wesen unseres Problems heraus bereits eine

gewisse Abgrenzung und Sichtung sich vollzog, so folgt auch aus ihm unmittelbar eine Ablehnung der rein psychologischen Theorien, mögen sie nun mit dem Begriff des Unbewußten, mit dem der schöpferischen Phantasie oder dem der determinierenden Tendenzen arbeiten. Ob diese Theorien innerhalb ihres Rahmens zutreffen, kann hier ganz dahingestellt bleiben. Rücken sie an den Anfang, sind Plan- und Richtungslosigkeit des Forschens zum Programm erhoben. Wir fragen doch vorerst nach Eigenschaften, die für Erreichung eines bestimmten Zieles notwendig sind; und ihre psychologische Enträtselung ist dann die weitere Frage. Um eine Psychologie des künstlerischen Schaffens schreiben zu können, muß mir der Sachverhalt nach seinen wesentlichen Merkmalen bekannt sein. Er lenkt die deskriptive Analyse und er schreibt vor, welche genetischen Gesetze zu entwickeln sind. Wenn sich der gerügte methodische Mangel nicht noch peinlicher fühlbar machte, haben wir es lediglich dem Umstand zu verdanken, daß die meisten Psychologen stillschweigend mit einem ganz bestimmten Bild des »künstlerischen Schaffens« bereits begannen und dies dann in ihrer Weise behandelten, ähnlich wie die angeblich nur beschreibenden Historiker auch stets irgendwie ihre Wertmaßstäbe mitbringen. Dieses vorgängige Bild des künstlerischen Schaffens schien nun meistens gemalt mit den Farben, die aus Künstlerschriften entlehnt waren. Es fehlte zwar nie an Mahnungen, nur mit Vorsicht Künstlerschriften zu benützen, aber worin diese Vorsicht in der Tat zu bestehen habe, wurde eigentlich nie angegeben. Warum soll ich dem einen Künstler glauben und dem anderen nicht? Nur eigener innerer Takt war Prüfstein der Glaubwürdigkeit. Und man glaubte das, was man selbst bejahte, das in der Richtung eigener Ahnung und Vermutung lag. Das andere verstand man entweder nicht oder hielt es für falsch. Hier muß nun die Methode den Prüfstein bilden: hat man in systematischer Folge mittels des Wesens der Kunst das Wesen künstlerischen Schaffens erkannt, dann übt man auch die gebotene Vorsicht bei der Lektüre von Künstlerschriften. Sie

gleichen nicht induktiven Experimenten, bei denen »aus den Aussagen der Versuchspersonen das Resultat gewonnen wird, und jede neue Aussage ein neues Glied für die Wahrscheinlichkeit des gefundenen Satzes hinzufügt«[1]), sondern den intuitiven, bei denen das Experiment (ähnlich wie die Zeichnung in der Mathematik) nur die Aufgabe hat, die Tatbestände aufzuweisen, »an denen die allgemeine Gesetzmäßigkeit einsichtig werden kann«. Das durch die Wesensbestimmung konstruktiv Gefaßte und vom System Getragene gewinnt seine Erhärtung durch den Einzelfall.

Gewiß ist auch die vielseitige Betrachtung der Einzelfälle die geeignetste Handhabe, auf bisher nicht bemerkte Wesenszüge aufmerksam zu werden, Buntheit und Fülle zu gewinnen. Selbst wenn der Forscher auf diese Weise gezwungen wird, sein aus dem Wesen der Kunst geschöpftes Bild des künstlerischen Schaffens in Einzelzügen zu bereichern oder zu verändern, sind sowohl Bereicherungen als Veränderungen nur möglich, wenn eben ein »Bild« da ist, das bereichert oder verändert werden kann. Es wäre — um eine ganz allgemeine Bemerkung einzuschalten — der Mühe wert, in eingehenderen Untersuchungen genau festzustellen, wie tatsächlich der Forscher arbeitet. Meistens erhalten wir bloß eine »Methode« und dann die Ausführung, wobei häufig die Methode nicht das die Ausführung Bestimmende, sondern das aus ihr Abgeleitete ist; ein logischer Versuch, das gedankliche Geschehen zu rechtfertigen, das aber auf ganz anderen Wegen zustande gekommen ist. Und nicht minder häufig bildet zwar die plangerechte Methode den Ausgangspunkt, ohne aber zur Gänze durchgehalten zu werden. Wenn ich also auf Strenge der Methodik dringe, kann nicht das der Sinn sein, daß Erkenntnis pedantisch und philiströs Schritt um Schritt sich weitertasten muß, und daß der individuelle Vorgang des Erkennens nur in der geraden Verlängerung einer Linie möglich ist. Ich meine

[1]) Vgl. M. Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses, 1913, S. 5 f.; Sonderabdruck aus dem ersten Bande des Jahrbuches für Philosophie und phänomenologische Forschung.

etwas ganz anderes: daß die einzelne Erkenntnis durch die Einheit der Methode erst wissenschaftlich verwertbar wird und so in notwendige Verbindung zu allen anderen Erkenntnissen tritt. Diese durchsichtige und einsichtige Verflechtung stiftet die Methode. Sie muß nicht angeben wie ich — dieser und dieser Mensch — mich zu der oder jener Erkenntnis durchgerungen habe, sondern wie »notwendig« verzahnt diese Erkenntnis ist im System des Erkennens. Man hat Spinoza immer vorgeworfen, seine mathematische Methode sei rein erschlichen, nur eine Darstellungsform für in ganz anderer Weise Gefundenes. Die individuelle Findung der Erkenntnisse Spinozas geht nur den Psychographen oder Biographen an, aber falsch ist seine mathematische Methode, weil sie für die fraglichen Inhalte etwas ganz Äußerliches ist und weil sie keine sinnerzeugenden Verbindungen herstellt. Nach einem sehr schönen Wort Husserls — an das ich bereits einmal in Verfolg dieser Arbeit erinnert habe — bedeutet »jedes Stück fertiger Wissenschaft ein Ganzes von den Denkschritten, deren jeder unmittelbar einsichtig« ist; und dieses »Einsichtigmachen« von Kunst und Künstler steht für uns in Frage. Ob es uns bis zu einem gewissen Grade glückt, kommt prinzipiell nicht in Frage; aber jedenfalls liegt es im Wesen der allgemeinen Kunstwissenschaft begründet, falls sie wahrhaft Wissenschaft sein soll.

§ 4.

Wir fragen: welche allgemeine menschliche Anlage zeigt »Gestaltung auf Gefühlserleben«? Wir gehen am sichersten von unbestrittenen Tatsachen der Gedächtnispsychologie aus. Die Auffassung ist ja heute gänzlich verlassen, als ob das Gedächtnis eine Art Schachtel sei, in der die Erlebnisinhalte aufbewahrt werden, bis sie eine passende Gelegenheit hervorzieht. Und da es sehr viele Inhalte sind, so gehen manche verloren, sie »entfallen«, wie man in deutlicher Anlehnung an jenes Bild zu sagen pflegt. Wir wissen jetzt — dank der glänzenden Leistungen der Aussage-Psychologie — daß das

Gedächtnis die ursprünglichen Erlebens-Sachverhalte nicht nur lückenhaft widerspiegelt, sondern auch verändert. Es besteht eine sehr verbreitete Tendenz[1]), bei der Erinnerung den Grad der beobachteten Erscheinung zu steigern und zu typisieren. So nähert sich z. B. ein behaltenes Rot demjenigen, das als Repräsentant des Wortes gilt. Oder fordert man jemand auf, das Schwarz des Hutes, das Rot der Lippen in vorliegenden Farben auszuwählen, so wählt er regelmäßig eine zu gesättigte Farbe. Man spricht in diesen Fällen von einer affektiven Umbildung, um deren Deutung sich besonders G. E. Müller verdient gemacht hat. Es ist z. B. nur eine Seite des Prozesses, daß Erinnerung Verstorbene verklärt.

Besonders deutlich treten uns die Erscheinungen entgegen in den sogenannten Gerüchtversuchen. Ihre — von William Stern begründete — Technik besteht darin, daß eine Versuchsgeschichte einer Person vorgelesen wird. Und diese muß aus der Erinnerung möglichst genau das Gemerkte aufschreiben. So entsteht die erste Wiedergabe, die dann einer zweiten Versuchsperson vorgelegt wird; deren Arbeit dient hierauf als Grundlage für eine dritte usw. Auf diese Weise ist es möglich, die allmähliche Umwandlung eines Inhaltes zu verfolgen. Ich will drei praktische Beispiele geben. Die Originalgeschichte, von der aus W. Stern[2]) seine Versuche unternahm, lautet:

> »Eine seltene Entdeckung ist vor einigen Wochen in einem Städtchen sechs Meilen von Lyon gemacht worden. In einem ansehnlichen Hause der Stadt wohnte die Witwe eines Beamten. Von ihren zwei Kindern, welche sie einst besessen hatte, war der Knabe wenige Jahre nach dem Vater gestorben, während die hübsche Tochter unmittelbar nach dem Tode des Bruders plötzlich aus dem

---

[1]) Vgl. G. E. Müller, Zur Analyse der Gedächtnistätigkeit und des Vorstellungsverlaufes; 8. Ergänzungsband der Zeitschr. f. Psychologie, 1913, III, S. 377 ff., und Joseph Fröbes, Lehrbuch der experimentellen Psychologie, 1917, I, S. 527 f.

[2]) William Stern, Zur Psychologie der Aussage; Zeitschr. f. d. gesamte Strafrechtswissenschaft, 1902, 22. Bd., S. 362 ff.

Hause verschwunden war zur größten Verzweiflung der Mutter, die die Verschollene mit Aufgebot aller Mittel, aber ohne Erfolg suchen ließ. Im Laufe der Jahre hatte sich der Schmerz der geprüften Frau geebt; sie hatte in lebhaftem Verkehr, zugleich in reger Ausübung von Wohltätigkeit Vergessenheit gesucht. — Eine anonyme Anzeige bei der Polizei ergab nun das Unglaubliche, daß die Tochter gar nicht verschollen, sondern von der Mutter die ganze Zeit hindurch, d. h. 3 1/3 Jahre lang, gefangen gehalten worden war. Die Polizei fand eine geheime Tapetentür, die in ein elendes Kämmerchen führte. Hier lag das unglückliche Mädchen in verkommenem Zustande auf ihrem Strohlager. Die unnatürliche Mutter, die gleich in Haft genommen wurde, verweigert jede Auskunft über das Geschehnis. Von den vielen Kombinationen, die überall auftauchen, sei nur eine erwähnt, ohne daß ihr irgendwelche Wahrscheinlichkeit beigemessen werden sollte; man meint, daß vielleicht der Sohn der Witwe von der Mutter, die das Erbe an sich bringen wollte, aus dem Wege geschafft worden sei, und daß die Tochter, welche zufällig Zeuge des Verbrechens geworden, dann von der Verbrecherin auf diese Weise unschädlich gemacht wurde.«

Sterns Versuchspersonen waren sämtlich Studenten. Ich bringe hier gleich die vierte Wiedergabe, wobei jene Stellen, welche die stärksten Abweichungen vom Original zeigen, gesperrt gedruckt sind:

»In einem Orte, sechs Meilen von Lyon, ereignete sich folgendes Verbrechen: der Sohn einer Familie, die sich aus Mutter, Tochter und Sohn zusammensetzte, wurde plötzlich ermordet aufgefunden, ohne daß es auch nur im geringsten gelang, dem Mörder auf die Spur zu kommen. Kurze Zeit darauf vermißte man auch die Tochter; der Verdacht lag nahe, daß hier ebenfalls ein Verbrechen vorliege, welches derselben Quelle entstamme wie das erste. Nach sorgfältiger und eingehender Untersuchung

entdeckte man in der Wohnung der Mutter eine Falltür, die zu einem dunklen, unheimlichen Raum führte. Hier fand man, zu einem Skelett abgemagert, die Tochter vor. Die entmenschte Mutter bekannte sich beider Verbrechen schuldig; das Motiv hierzu war in der Habsucht der Mutter zu suchen; sie wollte eine Erbschaft für ihren Sohn erwerben. Die Strafe, die sie traf, lautete auf lebenslängliches Gefängnis.«

Mit der gleichen Versuchsgeschichte arbeitete auch Eugen Kulischer[1]). Ich zeige wieder gleich die vierte Wiedergabe. Die Versuchspersonen waren in diesem Fall ein Jurist, ein Student und zwei gebildete Damen:

»In Lyon ist ein furchtbares und rätselhaftes Verbrechen verübt worden. Bei einer reichen Alten verschwanden Tochter und Sohn. In der Stadt kursierten Gerüchte hierüber. Die Polizei fand es nötig, bei der Alten eine Haussuchung zu veranstalten. Man durchwühlte das ganze Haus, konnte aber nichts finden. Die Alte war empört, daß man sie in Verdacht nehmen könne. Plötzlich entdeckte einer der Polizisten eine geheime Tür, welche mittels einer schmalen und dunklen Wendeltreppe in einen unterirdischen Raum führte. Dort lag auf dem Stroh der bereits zersetzte Leichnam des unglücklichen Mädchens. Die Untersuchung eröffnete die Ursache des Verbrechens; die Alte wollte die Erbschaft nach ihrer Tochter erwerben. Der Sohn aber erhielt Kenntnis vom Schicksal seiner Schwester, entfloh und verschwand spurlos.«

Und nun noch das dritte Beispiel. Ernst Emil Moravcsik[2]) wählte drei gebildete Damen zu Versuchspersonen. Jede hatte

[1]) Eugen Kulischer, Das Zeugnis vom Hörensagen; Grünhutsche Zeitschrift f. d. Privat- und öffentliche Recht der Gegenwart, 1907, S. 212 f.

[2]) Moravcsik, Monatsschr. f. Kriminalpsychologie und Strafrechtsreform, 1908, 4, S. 407 f.

drei Tage nach Anhörung einer Geschichte diese aus der Erinnerung niederzuschreiben. Die Niederschrift wurde dann der nächsten Dame vorgelesen. Ich drucke hier zuerst die Originalgeschichte ab und lasse ihr gleich die letzte — also die dritte — Wiedergabe folgen:

> »Am 30. Januar 1903 wollte sich der in Poszony wohnhafte Peter Nagy gerade in sein Schlafzimmer begeben, als er im anstoßenden Zimmer ein Geräusch vernahm. Er lief sofort zu seinem Schreibtisch, entnahm demselben seinen Revolver und begab sich an den Ort des Geräusches. Er traf daselbst eine maskierte Gestalt, welche verschiedene Silbersachen in einen mitgebrachten Sack räumte. Als diese den lautlos eintretenden Peter Nagy erblickte, ließ sie alles im Stiche und sprang zum Fenster hinaus. Der Täter wurde von der Dienerschaft ergriffen, und noch am selben Abende stellte es sich heraus, daß es der entlassene Diener Josef *Vörös* war.«

> »In den *vergangenen Wochen* hat sich in Budapest eine *schauderhafte* Begebenheit zugetragen. Der Villenbesitzer Nagy begab sich eines Abends, ermüdet von der Tagesarbeit, in sein Schlafzimmer. Eben wollte er sich niederlegen, als er ein Geräusch vernahm. Sofort dachte er an einen Einbruch. In *fieberhafter Aufregung stürzte er um seinen Revolver und fand beim Betreten des anstoßenden Zimmers die Laden der Schmuck- und Silbersachen aufgebrochen und leer.* Als er das geöffnete Fenster erblickte, dachte er sofort, daß der Täter durch dasselbe flüchtete. Er alarmierte seine Dienerschaft, und dem *Diener Peter Vörös gelang es, den Täter zu erfassen*, welcher auf den Knien liegend um Gnade flehte. Er wurde der Gendarmerie übergeben.«

Ich will hier nicht auf die Bedeutung dieser Versuche für die allgemeine Psychologie und die Jurisprudenz eingehen, wichtig für uns ist die unwillkürliche Gedächtnisarbeit, deren Ergebnisse sich darstellen als ein Auslassen, Vergröbern, Steigern,

Typisieren und Ausmalen. Das Gefühlswirksame und Interessante werden überbetont. Es entsteht fast der Eindruck, als ob ein einzelner den Stoff in Hinblick auf Spannung, Erregung und Sensation gestaltet hätte; denn es wird alles unterdrückt, was nicht in diese Richtung weist, aber das zu diesen Komplexen Gehörende erfährt eine breitere Behandlung und Zuspitzung. Von bewußter Absicht ist dabei natürlich keine Rede, sondern es handelt sich lediglich um affektive Gedächtnisumbildung, also um eine sehr weit verbreitete menschliche Fähigkeit, die uns mit besonderer Deutlichkeit entgegentritt bei Kindern und in pathologischen Fällen. Fast alle Kinderpsychologien wissen uns da — oft sehr reizvolle — Beispiele zu berichten, und dem Psychiater sind diese Erscheinungen wohl bekannt. So erzählte Fr. Liebenthal[1]) einer pseudologischen Patientin — einem 21jährigen Kindermädchen — folgende kleine Geschichte:

> »Selbstmord im Gotteshause«. Der Tischlermeister G. aus der Eisenbahnstraße begab sich nach Straußberg, engagierte dort einen Kutscher für den ganzen Tag, fuhr mit diesem in der Umgegend herum und kehrte in verschiedenen Wirtschaften ein. Im »Hungrigen Wolf« erzählte er dem Wirt, daß es ihm in Straußberg immer sehr gut gefallen, und daß er besonders die Marienkapelle liebgewonnen habe. Da habe er sich schon lange vorgenommen: »hier hängst du dich einmal auf«. Der Wirt verwies ihm diese Redensarten, G. hat aber sein Vorhaben ausgeführt und sich im Gotteshause das Leben genommen.

Die kaum noch als solche kenntliche Wiederholung lautet:

> Ein Kaufmann, welcher pekuniär sehr heruntergekommen war, kehrte eines Abends in ein Restaurant ein. Hier trank er einige Glas Bier. Er knüpfte mit einem Droschkenkutscher eine Unterhaltung an. Während dieser

[1]) Fr. Liebenthal, Über die Wiedergabe kleiner Geschichten in Fällen von Pseudologia phantastica; Monatsschr. f. Psychiatrie u. Neurologie, 36, 1914, S. 380 ff.

Unterhaltung erklärte ihm der Droschkenkutscher, daß er beabsichtige, sich eine Droschke zu kaufen. Jedoch fehlten ihm die nötigen Barmittel. Nach geraumer Zeit erklärte sich der Kaufmann mit diesem Plan einverstanden und kaufte die nötige Droschke. Sie verdienten sich auf diese Weise beide ihr Geld.

Die spärlichen behaltenen Inhalte — Restaurant, Kutscher, Gespräch — wurden in eine ganz neue Geschichte verwoben, die uns albern und kümmerlich erscheint, aber für die Erzählerin gewiß erheblichen Gefühlswert besitzt: den Glauben an die glücklichen Zufälle des Lebens, die ein Schicksal hochtragen. Denn zwei Unglückliche werden gerettet.

Das objektive Korrelat dieser Fähigkeit ist Gestaltung, Formung, Prägung eines Stoffes. Mit sinnfälliger Deutlichkeit ist dies aus den Gerüchtversuchen ersichtlich. Dies scheint mir nun für das künstlerische, besonders dichterische Schaffen von grundlegender Bedeutung. Ist aber die Vermutung dieser Korrelation berechtigt, muß die Erfahrung sie bestätigen; und dies geschieht in ausgiebigster Weise. Alle Kinder- und Volksmärchen[1]) arbeiten mit dem Mittel der Steigerung: Riesen und Zwerge treten auf, wunderschöne Prinzessinnen und Hexen von abscheulicher Häßlichkeit. Ein Schloß ist ganz aus blitzendem Bergkristall gebaut; Speisen und Getränke werden nur auf goldenen Tellern und in goldenen Schalen gereicht; dafür hat der Arme kaum einen Lumpen, um seine Blöße zu decken, und keinen Pfennig, um sich schimmelndes Brot zu kaufen. Der eine überfliegt Meilen in einem einzigen Sprunge, der andere aber irrt ein Jahr im dunkelnden Dickicht des Waldes. Und die Typisierung zeigt sich in der bloß auf das Allgemeinste zielenden Charakteristik der Personen, die sich mit weitestgehender Vereinfachung begnügt. Das eine Mädchen ist nur schön und fleißig, die

[1]) Vgl. Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie, III, 1919, 3. Aufl., S. 88 ff.; Karl Bühler, Die geistige Entwicklung des Kindes, 1918, S. 219 ff., und Charlotte Bühler, Das Märchen und die Phantasie des Kindes; 17. Beiheft der Zeitschr. f. angewandte Psychologie, 1918 (ungemein lesenswert!).



andere nur häßlich und faul, der Jüngling tapfer, sein Gefährte feig usw. Und auch Situationen werden bloß in dieser Allgemeinheit angedeutet. Aber bisweilen schwelgen doch Märchen im breiten Ausmalen, und zwar gerade dort, wo eine gefühlswirksame Stelle schwelgerisch ausgekostet wird. Da drängt sich Detail an Detail, und nichts wird uns geschenkt. Und die gleichen Züge begegnen uns in der Kolportage- und Kinoliteratur[1]), die von Übersteigerungen, Typisierungen und Ausmalen des Sensationellen geradezu leben. Und ich brauche wohl nicht erst zu erwähnen, daß auch unsere Kunst von den Qualitäten des Steigerns, Typisierens und Ausmalens reichlich Gebrauch macht, und zwar nicht nur Dichtung, sondern sämtliche Kunstzweige. Die genauen Überleitungen von jenen Grenzbezirken der Kunst bis zu ihrem eigentlichen Gebiet werden Einzeluntersuchungen besorgen müssen; der hier in Rede stehende Sachverhalt kann aber grundsätzlich gar nicht bestritten werden. Wir dürfen es daher als festes Ergebnis buchen, daß wir in der »affektiven Gedächtnisumbildung« eine Funktion vor uns haben, die subjektiv ein wichtiges Teilmoment des künstlerischen Schaffens klärt und objektiv Formprobleme des Kunstwerkes.

Wir müssen aber einen Schritt weiter gehen! Die Gerüchtversuche bestehen darin, daß Personen irgendwelche Sachverhalte reproduzieren sollen. Sie tun dies auf Aufforderung seitens des Versuchsleiters hin, und im Leben bedienen wir uns der Erinnerungen, wenn wir sie zu irgendwelchem Zwecke benötigen. Zum dichterischen und überhaupt künstlerischen Schaffen fehlt demnach ein entscheidender Faktor: die Aktivität, der Drang, Zwang oder Wille zur Gestaltung und zu ihrer Kundgabe, also eine Lebenshaltung, die sich gerade in dieser Tätigkeit auswirkt. Wir brauchen aber nicht um diesen

---

[1]) Friedrich v. d. Leyen, Volksliteratur und Volksbildung; Deutsche Rundschau, 1913, Bd. 157, und Friedrich Depken, Charakter und Technik der Detektivnovelle, 1914 (Anglistische Forschungen, herausgegeben von Johannes Hoops).

weiteren Schritt verlegen zu sein, sondern können folgerichtig in der einmal eingeschlagenen Richtung verharren und sie in ihren Folgerungen entwickeln. »Gerüchte« flattern doch in Wirklichkeit nicht so auf, wie dies die strenge Kontrolle des psychologischen Laboratoriums für ihre Zwecke benötigt. Sondern sie jagen beflügelt von Mund zu Mund, weiter geschnellt von jener Aktivität, die unter dem übel beleumundeten Namen »Klatsch« sich einer allgemeinen Bekanntheit erfreut. Der eigentliche Klatsch erzählt nicht eine Begebenheit in ihrer unverfälschten Originalform weiter zur einfachen Kenntnisnahme; er berichtet auch nicht gleich dem Historiker nur des Berichtes wegen, sondern er »muß« das sagen, sonst würde er daran »ersticken«; und er verändert, unterstreicht, läßt aus, um die Angelegenheit wirksamer zu machen. Sie beschäftigt und erregt ihn, und so wächst sie sich aus in der Richtung seiner Anteilnahme: was in diese Richtung fällt, wird gesteigert und ausgeschmückt; was sich ihr nicht fügt, verkümmert oder geht ganz verloren. »Was sagen Sie dazu?« fragt der Klatschende und wartet gespannt auf den Erfolg seiner Rede. Dieser Zwang der »Aussprache« oder »Kundgabe« muß dem Künstler eignen, wenn man nicht äußere Motive — wie Geldverdienenwollen — oder außerhalb der eigentlichen Bahn liegende — wie Eitelkeit, Ruhmsucht usw. — annehmen will. Sie können mitsprechen, natürlich, und viele andere auch, und sie gehören vielleicht zum individuellen Wesen eines bestimmten Künstlers, aber nicht zu »dem« Künstler. Der »muß« einfach, so wie er atmen muß, gleich dem Klatschenden, der sonst »ersticken« würde. Der Klatschende »verändert«, bewußt oder unbewußt, und es ist hier für unsere Frage belanglos, ob er, bevor er mit seinem Klatsch herumreist, diesen Klatsch schon genau vor sich hat oder ihn erst im Sprechen herstellt. Ich erwähne das hier nur, weil die Wahlverwandtschaft zwischen Klatsch und künstlerischem Schaffen bis in diese Details hinein sich erstreckt. Man hat häufig die beiden Motive: »Ausdrucksmotiv« und »Formmotiv« in eine Art Gegensatz gebracht, so z. B. Ernst

Meumann[1]). Man vermag sicherlich danach Ausdruckskünstler und Formkünstler zu unterscheiden, je nach Vorwiegen des einen oder anderen Gesichtspunktes; ja es ist möglich, daß der gesamte künstlerische Aspekt eines Zeitalters von hier aus sein charakteristisches Gepräge empfängt. Aber im Wesen der Sache ist ein derartiger Gegensatz nicht begründet: man darf sich doch den echten Klatscher — wenn ich dieses Substantiv gebrauchen darf — nicht so vorstellen, daß er zuerst ausdrucksschwanger leidet und dann vielleicht durch eine bestimmte Form den Ausdruck bändigt. Nein: nur diese Form ist ihm Ausdruck, und eine andere wäre es nicht. Sie schnürt oder zwängt den »Ausdruck« in keiner Weise ein, sondern gestattet im Gegenteil, ja ermöglicht erst sein stärkstes Auswirken, seine vollste Entfaltung. In dieser Kundgabe lebt sich der Klatschende aus. Und gerade darum auch ist das Klatschbeispiel — es ist aber viel mehr als ein gelungenes Beispiel! — so außerordentlich wichtig für uns: nicht wesensnotwendig ist für den Künstler der Widerstreit von Ausdruck und Formung. Bei glücklicher Begabung ist eben Formung kräftigster Ausdruck, denn dieser wird erst durch jene möglich und umgekehrt. Es steht nicht auf der einen Seite das kunstfremde Erleben und auf der anderen etwa Farbe, Leinwand, Pinsel als Werkzeuge, die nun dieses Erleben umschmelzen, wie Notenblatt und Klavier: Aufgabe und Ausführung. Sondern das andrängende Erleben wirkt sich nur in dieser und in keiner anderen Weise aus. Um keine Hemmungen handelt es sich hier. Man denke nur nicht an den Dilettanten, der Reime sucht, sondern vielmehr an den Künstler, der Verse feilt, aber keineswegs, um sie noch mit einem ornamentalen Schnörkel zu schmücken, nein: der Ausdruck befriedigt ihn nicht, befreit ihn nicht, hat noch nicht die erschöpfende Gestalt gewonnen.

Wenn all das Gesagte nun gilt — die einzelnen Aufstellungen werden von gar manchen Forschern bestätigt — muß sich

---

[1]) Ernst Meumann, System der Ästhetik, 1914, S. 59.

die Annahme verifizieren lassen durch Selbstbekenntnisse der Dichter und durch Betrachtung der Fälle, in denen Klatschsucht besonders ausgeprägt ist. Besteht jene Wesensverwandtschaft zu Recht, darf man hier eine gewisse künstlerische Färbung erwarten. Die Auswahl von Fällen, die ich jetzt und im folgenden gebe, ist natürlich sehr bescheiden und recht willkürlich. Hier müssen Spezialuntersuchungen weiterführen, die dann auch leicht die einzelnen Abschattierungen der Grundtönung behandeln können; für uns steht ja nur das Prinzipielle in Frage, und so genügen einige wenige Belege. In Stendhals Autobiographie finden sich die Sätze: »Wie vieler Vorsicht bedarf es nicht, um nicht zu lügen!« Der Ausruf steht — wie F. Schotthöfer[1]) bemerkt — am Ende des ersten Kapitels. Er soll einen Satz am Anfang entschuldigen. Stendhal hatte gesagt, er wäre bei der Schlacht bei Wagram gewesen. Das sieht wie Aufschneiderei aus. Aber, erklärt er dem Leser von 1880, für den er schreibt, im Jahre 1835 wollte alle Welt unter Napoleon als Soldat gedient haben. »Die Lüge war darum würdig, niedergeschrieben zu werden. Er gibt eine wirkliche Empfindung wieder, während er eine falsche Tatsache berichtet.« Oder Goethe? Er sagt: »Wenn ich nicht nach und nach, meinem Naturell gemäß, die Luftgestalten und Windbeuteleien zu kunstmäßigen Darstellungen hätte verarbeiten lernen, so wären solche aufschneiderische Anfänge gewiß nicht ohne schlimme Folgen für mich geblieben«[2]). Und allgemein bekannt sind Hebbels Worte[3]): »Oft schon erzählte ich Geschichten von Menschen, die nie vorgefallen sind, legte ihnen Redensarten unter, die sie nie gebrauchten usw. Das geschieht aber nicht aus Bos-

[1]) Das literarische Echo, XV, 24, 1913. Wenn ich hier und im folgenden häufig nicht die eigentlichen Quellen zitiere, sondern kunstwissenschaftliche Literatur, so geschieht es, um auf die Arbeiten hinzuweisen, in denen die von uns behandelten Künstleraussprüche in angemessener Weise verwertet sind.

[2]) Otto Hinrichsen, Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters; Wiesbaden 1911, S. 4.

[3]) Max Dessoir, Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, a. a. O., S. 251.

heit oder schnöder Lust an der Lüge. Es ist vielmehr eine Äußerung meines dichterischen Vermögens. Wenn ich von Leuten spreche, die ich kenne, besonders dann, wenn ich sie anderen bekannt machen will, geht in mir derselbe Prozeß vor, wie wenn ich auf dem Papier Charaktere darstelle; es fallen mir Worte ein, die das Innerste solcher Personen bezeichnen, und an diese Worte schließt sich dann auf die natürlichste Weise sogleich eine Geschichte. . . . Ich will jene Eigenheit übrigens nicht loben.« »So erzählte ich meinem Freunde einst: S. in W., ein sinnlicher, fast liederlicher Mensch, der während einer Todkrankheit seiner Frau seine Magd beschlief habe, von mir befragt, wie er das zu einer solchen Zeit habe tun können, geantwortet: eben weil sie krank war. Er hat nie dergleichen gesagt, doch wer ihn kennt, wird mir zugeben, daß schwerlich etwas Erschöpfenderes über ihn gesagt werden könnte«[1]). Den gefährlichen Übergang zur kriminellen oder pathologischen Entgleisung schildert sehr anschaulich ein kleines Gedicht von G. Keller: »Der Schulgenoß«[2]):

Wohin hat dich dein guter Stern gezogen,
O Schulgenoß aus ersten Knabenjahren?
Wie weit sind auseinander wir gefahren
In unsern Schifflein auf des Lebens Wogen!

Wenn wir die untersten der Klasse waren,
Wie haben wir treuherzig uns betrogen,
Erfinderisch und schwärmerisch uns belogen
Von Aventuren, Liebschaft und Gefahren!

Da seh' ich just, beim Schimmer der Laterne,
Wie mir gebückt, zerlumpt, ein Vagabund
Mit einem Häscher scheu vorübergeht —!

So also wendeten sich unsre Sterne?
Und so hat es gewuchert, unser Pfund?
Du bist ein Schelm geworden — ich Poet!

---

[1]) Vgl. bei Ilse Reicke, Das Dichten in psychologischer Betrachtung (Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, X, 1915, S. 294), noch die Zitate aus Oskar Wilde und Nietzsche.

[2]) Vgl. Carl Pelman, Psychische Grenzzustände; Bonn, 3. Aufl., 1912, S. 157 ff.

Diese gefährliche Verwandtschaft ist, seit Anton Delbrück 1891 in seiner berühmt gewordenen Abhandlung über »die pathologische Lüge und die psychisch abnormen Schwindler« auf sie eindringlich hingewiesen hat, allen Psychiatern bekannt. Delbrück machte schon selbst aufmerksam auf den grünen Heinrich von Gottfried Keller und auf Daudets Tartarin de Tarascon. Ein vorzügliches Beispiel liefert der Roman Anton Reiser von Karl Philipp Moritz[1]). Er war von Gotha nach Eisenach gegangen in der Hoffnung, dort als Schauspieler Engagement zu finden. Diese Erwartung traf aber nicht ein. In drückender Hitze wanderte er zurück und wie in einer Betäubung ging er in der Irre herum. An nichts mehr fühlte er sich gebunden und ließ seiner Einbildungskraft frei die Zügel schießen. Nun war ihm sein Schicksal nicht romanhaft genug. »Daß er Schauspieler hatte werden wollen, und daß sein Versuch ihm mißlungen war, das war eine abgeschmackte Rolle, die er spielte — er mußte irgendein Verbrechen begangen haben, das ihn in der Irre herumtrieb; ein solches Verbrechen dachte er sich nun aus.« Er redete sich in die Vorstellung hinein, er wäre von dem jungen Edelmann, den er unterrichtete, im Trunk zum Zweikampf gefordert worden. Er verteidigte sich zwar bloß, aber jener rannte wütend in seinen Degen. Darauf ergriff er die Flucht, ohne zu wissen, ob sein Schüler tot oder lebend sei. Die Erdichtung drängte sich ihm fast wie eine Wahrheit auf; er träumte davon, wenn er einschlief: »er sah seinen Gegner im Blute liegen, er deklamierte laut, wenn er erwachte, und spielte auf diese Weise mit seiner Phantasie mitten auf dem Felde . . .« Reiser kommt dann in ein Dorf zum Prediger, der ihn nach Woher und Wohin fragt. »Er gab verwirrte Antworten und gestand endlich, daß er wegen eines Duells flüchtig sei.« Im Pfarrhaus treibt er sein Spiel so weit, daß er — obgleich hungrig — die Einladung des Pastors ab-

[1]) Otto Hinrichsen, Zur Kasuistik und Psychologie der Pseudologia phantastica; H. Groß' Archiv, 23, 1906.

lehnt und sich sobald als möglich »gleichsam vor Angst getrieben« entfernt. »Er verzichtet also auf jeden Vorteil seines Schwindelns, und zwar nicht aus moralischen Gründen,« sondern in geradliniger Verfolgung seiner Erdichtung, deren Realitätscharakter er immer mehr steigert[1]).

Der pathologische Zug, der hier anklingt, tritt klarer in einem Fall hervor, den Helene Friederike Stelzner mitteilte[2]): in der Krankengeschichte eines verbrecherischen Renommisten. Einen Glanztag erlebte er, als er Zeugenaussagen vor Gericht über einen diebischen Angestellten zu machen hatte. »Geradezu klassisch war seine Schilderung der Verhandlung, namentlich in den späteren Wiederholungen, anzuhören. Indem er sich als in deren Mittelpunkt stehend darstellte, zeigte er, wie er dem Richter verschiedene Winke gegeben, den Dieb zum Geständnis gebracht, die Sache aber dann doch wieder so gewendet habe, daß die Strafe für den Schuldigen nicht zu hart ausfiel. In Wirklichkeit war er, was bei seinen verschiedenen kriminalistischen Einschlägen nicht verwunderlich war, voller Angst und Bangen zu Gericht gegangen und hatte die wenigen ihm vorgelegten Fragen ängstlich, vorsichtig und zagend beantwortet.« »Allgemein paßte er seine Übertreibungen wohl immer etwas seinem Publikum an, wobei es ihn verwirren konnte, wenn ihm eine mehr und eine weniger gläubige Zuhörerschaft gleichzeitig zur Verfügung stand. Dann ging von dem glaubensseligeren Teil eine starke Suggestion auf ihn über und reizte ihn zu Übertreibungen, die er vor der besserunterrichteten Hälfte der Zuhörer allein nicht gewagt hätte. In solchen Fällen wurde er von seiner Prahlsucht einfach fortgerissen.« Das Hjalmar-Ekdal-Motiv aus Ibsens Wildente meldet sich hier deutlich an.

Wir sehen jetzt ganz von den Gründen ab, denen solche Erfindungen entspringen, und ebenso von ihrer beabsichtigten Wirkung, zweifellos zeigen sie in sich eine Tendenz zum

---

[1]) Vgl. zur Deutung meine »Psychologie der Simulation«; Stuttgart 1918.

[2]) Zur Psychologie der verbrecherischen Renommisten; Zeitschr. f. d. gesamte Neurologie und Psychiatrie, 44. Bd., 1919, S. 391 ff.

Dichterischen, eine Umformung ursprünglicher Sachverhalte, ja ihre gestaltete Konstruierung im Hinblick auf stärkere Beteiligung des Emotionellen. Wenn wir aber die Wesensverwandtschaft von Klatsch und künstlerischem Schaffen betonen und sie sogar bis in Einzelheiten herab verfolgen konnten, sind wir doch weit davon entfernt, eine einfache Identifizierung vornehmen zu wollen, was ja letztlich auf eine paradoxe Wortspielerei herauskäme, wie sie in abgeschmackter Weise von manchen Freud-Schülern gehandhabt wird. Leo Kaplan[1]) meint z. B., daß »eigentlich« »jeder Traum, jede Dichtung eine Lüge« sei, aber gleich fügt er hinzu, die Lüge sei »vielleicht« bloß eine erstrebte, gewünschte Wahrheit. Das große Kapitel der Pseudologia phantastica wird durch ein einziges Zitat aus Erich Wulffen »Psychologie des Verbrechers« beleuchtet und durch ein Beispiel aus dem gleichen Buche illustriert. Diese ans Wunderbare grenzende Oberflächlichkeit paßt zusammen mit jener seichten Geistreichelei, die im ungeprüften Einfall stecken bleibt. Auf diese Weise kommen wir gewiß nicht weiter. Es wäre unsinnig zu glauben, jeder Klatschende sei ein Künstler, und Künstlertum sei verfeinerter Klatsch. Dadurch, daß die gleiche Anlage mit anderen sich paart und so in verschiedene Konstellationen hineingestellt wird, wirkt sie sich ganz anders aus; ja ist — im strengen Sinne — nicht mehr die gleiche Anlage, wenn wir die Isolation der Betrachtung aufgeben, die doch nur eine künstliche ist. Gewiß wird der Klatsch bisweilen wie Kunst genossen, nämlich dann, wenn der Zuhörer gar nicht mehr die Wirklichkeitsfrage aufrollt und darnach forscht, ob das Erzählte »Punkt für Punkt« stimmt, sondern sich dem Interesse an der Geschichte selbst überläßt, ihre dramatische Spannung auskostet, die Buntheit der Begebenheiten, die Anschaulichkeit der Sprache usw.; und der Klatschende selbst wird zum Dichter, wenn er im Feuer der Rede alles andere vergißt und lediglich darauf ausgeht, seinen Schilderungen jene Wirkungen

---

[1]) Leo Kaplan, Grundzüge der Psychoanalyse, 1914. S. 195 ff.

zu sichern, sie also nur unter diesem Gesichtspunkt gestaltet. Gerade diese Übergänge — dieses Umkippen der Einstellungen und Absichten — weisen zugleich auch auf die tiefgreifenden Unterschiede hin; bevor wir aber an deren Fixierung herantreten, müssen wir eine andere Untersuchung einschieben, weil wir von ihr aus am leichtesten die Fortsetzung gewinnen.

§ 5.

Wir fragen: wer klatscht denn am meisten? Wenn ein Mann richtig klatscht, sagt man von ihm, er klatsche wie ein Weib. Und die fehlerlose Aussage beim Kinde ist nicht die Regel, sondern die Ausnahme[1]). Als Gründe werden gewöhnlich namhaft gemacht: die mangelhafte Entwicklung der Sinne und der Aufmerksamkeit, die schwache Merkfähigkeit und die Illusionen des Gedächtnisses, ferner die rege Phantasie, der Mangel an Kritizismus, die Suggestibilität, die umso größer ist, je kleiner die eigene, psychische Kraft, und dann vor allem der emotionale Faktor. Was das Kind wünscht, daß es geschehe, wandelt sich in seinem Bewußtsein in die Wirklichkeit um; das von ihm nicht Gewünschte erscheint als nicht existierend. Nur das gefühlsmäßig Betonte interessiert das Kind; das andere übersieht es. Die Erziehung muß erst anleiten zur Zuverlässigkeit der Beobachtung, Treue der Erinnerung, zur Urteilsvorsicht usw. Beim Mann bildet sich allmählich durch Anlage und Beruf im allgemeinen eine Wirklichkeits-Einstellung; das Nüchtern-Logische überwiegt; die Kritik schärft sich. Ohne diese Eigenschaften könnte er sich gar nicht im Kampf ums Dasein behaupten, sie werden ihm selbst gegen innere Widerstände aufgepreßt. Dazu kommt noch, daß er sich in den realen Bezügen seiner Berufswelt auslebt, also immerfort sachlichen Ansprüchen zu genügen

---

[1]) Franziska Baumgarten, Die Lüge bei Kindern und Jugendlichen; 15. Beiheft der Zeitschr. f. angewandte Psychologie, 1917; William Stern, Psychologie der frühen Kindheit; Leipzig 1914; Karl Bühler, Die geistige Entwicklung des Kindes; Jena 1918.

hat. Beim Weibe ist die Emotionalität[1]) an sich stärker; gerade über diesen Punkt herrscht zwischen den verschiedensten Forschern eine weitgehende Übereinstimmung. Durch diesen emotionellen Grundzug wird die Tendenz zur Umbildung aller Inhalte in der Richtung eigener Wünsche und Affekte begünstigt. Auch erscheint die Erziehung zur Wirklichkeitseinstellung durch Leben und Beruf geringer; es ist kein Ausleben in der Objektivität und Sachlichkeit des Berufs, sondern in der Subjektivität der Beziehungen zu Personen, die Gegenstand der Liebe oder des Hasses werden. Es ist bezeichnend, daß Verschiebungen und Änderungen der Lebensweise hier bis zu einem gewissen Grade Wandel schaffen. Das von seinem Berufe erfüllte Weib nähert sich in dieser Richtung dem Manne, während der beschäftigungslose oder aus seiner eigentlichen Tätigkeit herausgerissene Mann bald jene mehr weiblichen Züge entwickelt.

Im allgemeinen klatscht aber die glückliche Hausfrau weniger als die bedauernswerte alte Jungfer, um die sich niemand bekümmert, und die sich eigentlich um niemand zu bekümmern hat. Der Klatsch bietet sich da als eine Art Lebens-Ersatz dar, dadurch unterschieden von jenem Klatsch, der nicht diesen Ersatzcharakter hat. Jene ins Pathologische hinüberschillernden oder ihm völlig zugehörigen Fälle können sich nicht in der harten Enge der Realität behaupten, durch die sie sich bedrängt und eingezwängt fühlen. Nur mit äußerster Anstrengung vermögen sie für kurze Zeit sich an die Wahrheit zu halten; und wo es nur immer geht, entfliehen sie in ihre ureigene Welt der Erfindungen und Erdichtungen, in jene Welt, die für sie viel bunter und reicher, affektbetonter und gefühlsgesättigter ist[2]). Alles verschiebt sich für sie nach dieser Richtung hin, der allein ihr Interesse gilt, und in der sich ihre Persönlichkeit entfaltet. Und sie kollidieren mit der Wirklichkeit, weil hier eine Welt an die

[1]) Vgl. G. Heymans, Die Psychologie der Frauen; Heidelberg 1910, S. 66 ff. und S. 94.

[2]) Vgl. meine »Psychologie der Simulation«, a. a. O.

andere stößt. Wenn diese Kollisionen zu arg oder für andere zu gefährlich werden, müssen sie eben aus der Welt der Wirklichkeit ausgeschlossen werden. Ich möchte also scharf trennen diesen Klatsch, dieses Lügen usw., die als eine bestimmte Lebensform auftreten, von jenen, die sich lediglich als ein Ersatz einstellen, wenn aus irgendwelchen Gründen die eigentlich angemessene Lebensbetätigung versperrt wird. Auch hier müssen natürlich Anlagen vorhanden sein, allein sie reifen nur, wenn andere in ihrer Entwicklung gehemmt sind; im ersten Typ dominieren aber diese Anlagen an sich.

Wir fragen nun weiter: wer dichtet denn so gewöhnlich oder treibt Kunst? Die vom Leben enttäuschte, oft geschiedene, ebenso oft in der Ehe unglückliche Frau. Der Ersatzcharakter ist hier deutlich. Oder: das kleine Kind, das Märchen lauscht und in Märchen seine Wunschwelt vom kommenden Leben aufbaut. Es fiebert erwartungsvoll dem Leben entgegen, und hier tritt ihm dieses Leben entgegen in seinem Glanze und in seinen Schrecken, reich an wunderbaren Zufällen und im Grunde immer gerecht. Der Traum vom Leben gewinnt da Erfüllung. Und auf der anderen Seite: der pensionierte Offizier oder Beamte, der nach Kunst oder Wissenschaft greift, weil das eigentliche Leben für ihn vorüber ist. Dann die bekannte Pubertätsdichtung, die so schnell abebbt und sehr bezeichnenderweise in der Bräutigamszeit einen kurzen, neuen Frühling gewinnt, den die Flitterwochen bald beenden. In beiden Fällen strömen Sehnsucht und ungestilltes Verlangen ein in die Form der Kunst, aber der Schimmer dieser Poesie verblaßt, wenn das Leben das gewährt, was man gemeinhin als Erfüllung und Befriedigung bezeichnet. Und gerade aus diesem Grunde bedeutet für manche restlose Verwirklichung so wenig, weil sie nicht nur schenkt, sondern allemal auch vieles unwiederbringlich zerstört. Ein bestimmter Don-Juan-Typ — nicht der des gemeinen Genießers — gewinnt von hier aus einen fast tragischen Zug. Über seine Gefährlichkeit haben wir ja in diesem Zusammenhang nicht zu rechten. Dichten und Kunstbetätigung treten demnach in

diesen Fällen als Lebens-Ersatz auf und setzen aus, wenn dieser Ersatz nicht mehr nottut. Aber daraus darf man nicht den voreiligen Schluß ziehen, auch das echte Kunstschaffen sei so ein Lebens-Ersatz; denn dabei ändert man die Bedeutung der Worte Leben und Ersatz. Von Ersatz kann man lediglich dort sinnvoll sprechen, wo etwas anderes das »Eigentliche« darstellt. Beim echten Klatsch sahen wir, daß er so wenig Ersatz eigener Lebensbetätigung ist, daß man ihn vielmehr als die angemessene Lebensform dieser Menschen betrachten muß, der gegenüber die Einfügung in den Zwang der Realität nur einen Notausgang bedeutet. Der wahre Künstler wirkt sich im Gestalten aus, weil dies sein eigentümliches Leben ist, zu dem seine Anlagen hindrängen; weil keine andere Lebensattitude ihm dieses Ausströmen seiner Persönlichkeit gewährt. So weit sein Künstlertum reicht, wird er eben nicht durch die Ereignisse des Alltags ausgefüllt, durch das Wechselspiel von Erleiden und Handeln, sondern einzig und allein durch sein Schaffen. Man versuche, ihm diese Möglichkeit zu rauben, und es geht ihm wie jenen echten Phantasten, Renommisten usw., die an die Realität gebunden werden. Er ist beengt, unzufrieden, unglücklich und — entflieht doch in seine Welt.

Damit gelangen wir zu dem Punkt, von dem aus der Unterschied von künstlerischem Schaffen zu jenen Lebensformen des Klatsches usw. ersichtlich wird. Bei dem Dichten aus Not, aus Lebens-Ersatz zeigte sich eine Gegenüberstellung zur Realität; sie entfaltet sich lediglich im Bewußtsein; mag sie auch von der Wirklichkeit her genährt werden und irgendwie auf sie abzielen, sie wächst aus ihren eigenen Bedingungen hervor: nicht aus Tat und Handlung, allein aus einer Formung, die das Erleben umspannt oder — besser gesagt — das Leben ist. Der Dilettant aber schüttet gleichsam sein Erleben in bereitstehende Gefäße, d. h. in konventionelle Formen, und weil diese Gefäße nie ganz passen, bleibt jene Zweiheit von »Inhalt« und »Form«. Der Inhalt wird abgeladen; und so viel ursprüngliches, heißes und tiefes Erleben

in ihm stecken mag, es geht verloren, weil es nicht Gestalt wird, sondern sich versteckt in ein Allerweltskleid. Die Worte »Sonne-Wonne, Liebe-Triebe« mögen noch so ausdrucksbeladen sein, dieser Ausdruck bleibt verschlossen; was ans Tageslicht kommt, ist die abgegriffene Trivialität einer stereotypen Phrase. Es ist eben etwas »Zufälliges«, daß die Erlebensinhalte diesen Weg in die Kunst nehmen; ganz anders beim echten Künstler: sie entfalten sich nur in eben dieser und keiner anderen Gestaltung. Jeder andere Weg ist für sie ungangbar. Hier ist kein Inhalt, dem eine Form angeschneidert wird, sondern der Inhalt wird nur durch und in der Form. Gerade darum aber ist er — und das ist hier das entscheidende Wort — objektiviert. Wäre er dies nicht, so zöge es das Erleben immer wieder in die Wirklichkeit hinein, in die realen Ichbezüge, die nicht unter den Kategorien künstlerischer Gestaltung stehen. Unsere Aufgabe muß es nun sein, klarzulegen, worin diese Gabe der Objektivierung besteht, und worin sie nicht besteht. Treffen wir hier ein grundlegendes Charakteristikum, muß es jenen Fällen abgehen, die zwar nach manchen Richtungen eine Verwandtschaft offenbaren, aber doch nicht als Künstler angesprochen werden können. Gewiß, das Objektivieren macht es nicht allein, wie es uns denn überhaupt als gänzliche Verkennung erscheint, in einer bestimmten einzigen Eigenschaft das Wesen künstlerischer Begabung entdecken zu wollen. Genau so wie Charakter oder Intelligenz sich nicht auf eine Anlage zurückführen lassen, sondern lediglich auf eine Konstellation verschiedener Fähigkeiten usw., so auch das, was wir als Künstlertum bezeichnen. Und die ganze Typologie des Künstlers fußt gerade darauf, daß diese Konstellationen sich differenzieren, indem einzelne Anlagen stärker hervortreten.

Das Objektivieren als solches besitzt auch der im Schöpferischen sterile Wachträumer; und diese Beziehung zum Künstler ist heute allgemein bekannt. Der Träumer kann sich zufrieden geben, daß er sich nur in dieser Weise mit dem Leben auseinandersetzt, oder er kann verzweifelt darnach

lechzen, sich in Handlung auszuwirken oder in der Tat des Kunstwerks; hier fehlen eben bestimmte Anlagen: vor allem die Aktivität, die schon dem Klatsch eignet, dieser Zwang und das Können zur gestaltenden Kundgabe. Vielleicht ist es eine sehr schätzenswerte Eigenschaft, die diese Kundgabe versperrt: ein Zartgefühl, eine unüberwindliche Scham, sein Erleben herauszustellen, es überhaupt sprachlich zu fassen oder malerisch usw., aber dann hat es auch nicht jene Tendenz, sich gerade nur in diesen Formen auszuwirken. Es handelt sich um einen anderen Typus. Und es liegen eben auch andere Typen vor, wo zwar wieder jene Aktivität die Verbindung schlägt, aber die Objektivität mangelt oder verkümmert ist.

Die Psychiater sind sich darüber einig, daß jene pathologischen Fälle bei ihren Erdichtungen von Eitelkeit, Großmannssucht und anderen durchaus egozentrischen Interessen sich leiten lassen. Sicherlich, auch den echten Künstler kann Eitelkeit treiben, aber doch nur so weit, daß sie ihn zur Vorzüglichkeit der Leistung anstachelt, wo sie als solche sich vordrängt, äußert sie sich in der affektheischerischen Brillanz des Virtuosisten, in der ordinären Unterstreichung, die nach Wirkung schreit. Sie zersetzt also die objektive Sachlichkeit des Kunstwerks, das nur seiner Gesetzlichkeit gehorcht und nicht äußeren Motiven. Sie werden bloß künstlerisch möglich, wenn sie in jene Gesetzlichkeit organisch einschmelzen, d. h. objektiviert sind im Sinne der Kunst. Aber jene Hysteriker, Schwindler, Hochstapler, Renommisten usw. folgen nur ihren eigenen Neigungen, spielen nur sich selbst; sie überspringen zwar die Realzusammenhänge der Wirklichkeit, wollen aber in ihrer Welt in ihrer Weise die gleichen Realzusammenhänge. Man soll ihnen ja glauben, auf sie eingehen usw. Die Schilderung jener Gerichtsverhandlung — ich erinnere an das schon einmal herangezogene Beispiel — vermag in ihrer packenden Anschaulichkeit, in ihrer dramatischen Steigerung ein kleines Kunstwerk zu sein, aber sie ist nicht als solches intendiert, und so nebenbei und zufällig entsteht nur selten künstlerisch Brauchbares, meist lediglich Fetzen von Kunstwerken.

Großes Aufsehen erregte kurz vor dem Kriege der furchtbare Massenmord des Hauptlehrers Wagner von Degerloch[1]). Da er an Paranoia litt, kam es zu keiner Verhandlung. Wagner verfaßte blutrünstige Dramen, z. B. Nero oder Der Nazarener, und ließ sie auch auf eigene Kosten drucken. Aber er »gibt sich eigentlich nur selber« und sieht zum Teil von dem historischen Jesus völlig ab. Er vermag also nicht zu objektivieren, sondern indem sein Ich sich vordrängt, zerstört er das Kunstwerk. Nur wo er in seinen Tagebüchern ohne künstlerische Absicht seine eigenen Stimmungslagen schildert, da ergeben sich manchmal erschütternde Bekenntnisse voll echter künstlerischer Schlagkraft. Er berichtet z. B. über einen Selbstmordversuch: ». . . Und ich lebte, ging in ein Gasthaus und soupierte tüchtig auf den Schrecken. Darauf besuchte ich ein Konzert, denn für so einen Lumpen sind die irdischen Freuden noch lange gut genug. Andern Tages aber stand ich wieder auf dem Trittbrett des Schnellzugs. Ich wollte mir jetzt suggerieren, ich sei noch klein, stände auf einer niederen Mauer und wolle den Sprung mit kindlichem Spiel wagen. Und ich fing an, halblaut zu sagen: »I trau mer net, i trau mer net, i trau — i trau.« »Er traut sich nicht« lachte ich auf, denn wenn ich mich selbst verachtete, so redete ich immer per »er« mit mir. So erträgt es sich dann viel leichter. Der Kerl soll jetzt wieder heimgehen und weiter Trübsal blasen.« Oder: »Ihr werdet darum begreifen, wenn ich für den an Leib und Gewissen robusten Menschen schwärme, wenn mir die Starken, die Unbekümmerten, die Draufgänger, die Verbrecher und die Bestien imponieren. Sie alle denke ich als Gegenstück zu mir. Ich habe mir in diesem Stück nichts angelesen, wie ich überhaupt sehr selbständigen Geistes bin. Mich hat der ‚Modephilosoph‘ nicht verführt, und ich will bei dieser Gelegenheit den Nietzschekärrnern bemerken, daß

[1]) Robert Gaupp (nebst einem Gutachten von R. Wollenberg), Zur Psychologie des Massenmords; »Verbrechertypen« herausgegeben von Hans W. Gruhle und Albrecht Wetzel, I, 3, 1914; und E. Bleuler, Lehrbuch der Psychiatrie; Berlin 1916, S. 411.

der Schlüssel zum Verständnis seiner Schriften Schwäche heißt. Das Gefühl der Ohnmacht gebiert die starken Worte, die kühnen Angriffsfanfaren schmettern aus dem Horn, das Verfolgungswahnsinn heißt. Das Kennzeichen der wahren Stärke sind Ruhe und Güte. Den starken Menschen, von dem in unserer Literatur das Geschwätz geht, den gibt es gar nicht. Es gibt auch nicht den starken Mann in der Rolle des Volksbändigers. Die starken Menschen sind die, die ohne Rumor ihre Pflicht tun. Die haben weder Zeit noch Veranlassung, sich in Pose zu werfen und etwas Großes sein zu wollen.« Er wirft sich aber in Pose, will etwas Großes sein und peitscht sich zur Tat auf; die Folge ist die furchtbare Katastrophe.

Diese Selbstbekenntnisse — voll von Verzweiflung, Zerrissenheit und verstiegener Überhebung — wirken gewiß nicht nur menschlich ergreifend, sondern auch künstlerisch, als Offenbarung einer Persönlichkeit. So könnte man vielleicht sagen, daß solche Leute zwar nicht fähig sind, vom eigenen Ich losgelöste Kunstwerke zu schaffen, aber durchaus begabt, autobiographisch ihr Sein zu enthüllen. Doch auch dies gilt nur innerhalb gewisser Grenzen: denn diese Erzeugnisse kristallisieren sich nicht nach der Gesetzlichkeit der Kunst. Nur streckenweise glückt die Gefühlsveranschaulichung, das Ziel ist die subjektive Entladung, nicht die Sachlichkeit der Gestaltung. Das eigene Ich wird stilisiert in Größenwahn und Selbstbespiegelung oder in grausamer Wollust der Zerfleischung, und nur die anschauliche Nacktheit dieser Vorgänge packt; werden sie »geformt«, so erscheinen sie schon geschraubt, bombastisch überladen, verschnörkelt. Der Zwang zu dieser Aussprache ist kein Zwang, das Erlebnis rein aufzulösen in ein Gefüge von Worten. Das Erlebnis erfährt darum auch keine Befreiung, keine Erledigung auf diesem Wege. Es bleibt in der Realität befangen und ist auch nur so intendiert.

Ebenso weist das Produkt des Klatsches unmittelbar auf ein »wirkliches« Erlebnis oder Geschehen; und man soll nicht daran

zweifeln. Beklatscht einer seine Geliebte, soll der Zuhörer glauben, daß diese Person sich niederträchtig benommen habe und all die widerwärtigen Eigenschaften besitze, die der Klatschende mit mehr oder weniger Recht ihr andichtet. Je besser er klatscht, desto mehr wird der Zuhörer empört und um so fester überzeugt, daß alles so gewesen. Der Klatschende verändert, unterstreicht, läßt aus usw., aber zugleich soll dieses Gestaltete nicht Gestaltung, sondern »pure« Wahrheit sein. Der Zuhörer darf von gestaltender Abrundung nichts merken. Objektiv stellt sich der Klatsch als Photographie dar, der man die Arbeit des Retuschierens nicht anmerkt und nicht anmerken kann, wenn sie mit genügender Geschicklichkeit vollzogen ist. Nennt man den Klatsch eine »Kunst«, ist er eine heimliche Kunst, die in dem Augenblicke aufhört, in dem sie wahrgenommen wird. Die innere Glaubwürdigkeit des Kunstwerks hat aber damit gar nichts zu schaffen, denn sie fußt keineswegs auf dieser abschriftlich genauen Relation zu einem Naturvorbild; doch darf ich mir hier nähere Ausführungen sparen, weil gerade dieses Problem im ersten Bande unserer Grundlegung eine eingehende Erörterung fand. Je stärker also ein Kunstwerk dem Klatsch sich annähert, desto mehr rückt es an die Grenzen der Kunst und umgekehrt. Dieser Unterschied beruht — von der Seite des Schaffens her betrachtet — notwendig auf einer anderen Stellung zum »Gegenstand«. Ich lasse dabei ganz unentschieden, ob der Klatschende bewußt oder unbewußt an dem fraglichen Vorgang ändert, und inwieweit die durch Haß, Zorn, Neid, Eitelkeit, Mitgefühl, Sensationsgier usw. determinierte Phantasie mitwirkt. Der Klatschende befreit sich im Klatschen; er kann sein »Wissen« nicht für sich behalten und verarbeiten: »die anderen müssen es erfahren«. Nicht die so gestaltete Aussprache allein ist die Befreiung, sondern daß er ihre Wirkung an anderen abliest. Es freut ihn, wenn der Hörer ihm glaubt, und dieser Glaube spornt ihn weiter an. Dem Künstler genügt die Gestaltung, in ihr lebt er sich aus. Er schiebt nicht das Erlebnis — gefühlsdurchtränkt — an

andere fort, sondern es reift unter den Bedingungen der Kunst. Was für den Klatschenden der Zuhörer bedeutet, das bedeuten für den Künstler Mittel und Gesetzlichkeit seiner Kunst. So hebt er sein Erlebnis in ein reines »Gegenüber«, denn es wächst ganz ein in Wort, Ton oder Farbe, also in eine von jedem Realbezug gelöste Welt. Ja er erlebt schon in dieser Weise, während der Klatschende im Stoff ertrinkt. Der Künstler überwindet ihn. Auch der echte Forscher findet sein Genügen im Gestalten; Dunkelheiten beunruhigen ihn, und sein wissenschaftliches Leben ist die Klärung zur lichten Erkenntnis, jene Objektivation, die von der Wirklichkeit nichts will. Dem Erzieher oder Redner wird die Erkenntnis zum Mittel für reale Sachbezüge, und erst diese befreien ihn.

Es ist darum kein Zufall, daß erfahrene Pädagogen bloß dort eine echt dichterische Begabung annehmen, wo sie jener Objektivierung begegnen. So sagt Fritz Giese[1]): »Diejenigen Autoren, die sich freimachen von der Subjektivität der Erotik, die nicht nur jammernde Hymnen singen, sondern darüber stehen, oder gar gänzlich veränderte Themata zum Gegenstand der Literatur machen, diese scheinen eine gewisse Berechtigung zur Beachtung zu haben.«

§ 6.

Hier — wo es sich um eine Grundeigentümlichkeit alles Künstlertums handelt — stoßen wir auf eine derartige Fülle von Künstleraussprüchen und Künstlerbekenntnissen, daß nicht die Schwierigkeit darin besteht, Belege zu erbringen, sondern ihrer unbegrenzten Anzahl nicht nachzugeben. Von Goethe sagt Georg Simmel[2]), es sei merkwürdig, »wie schon in

[1]) Fritz Giese, Das freie literarische Schaffen bei Kindern und Jugendlichen; 7. Beiheft der Zeitschr. f. angewandte Psychologie, 1914, S. 130 u. 214; und Th. Valentiner, Die Phantasie im freien Aufsatz der Kinder und Jugendlichen; 13. Beiheft der gleichen Zeitschrift, 1916.

[2]) Georg Simmel, Goethe; Leipzig 1913, S. 172 ff. Vgl. auch das Goethe-Buch von Friedrich Gundolf (Berlin 1916, S. 42 ff.) und das Goethe-Kapitel in »Freiheit und Form« von Ernst Cassirer; Berlin 1916.

der Jugend, in der doch die Fülle und Bewegtheit seines Inneren mit einer ganz einzigen Unmittelbarkeit und Unabgelenktheit in Äußerungen und Lebensgestaltung ausfloß — wie schon in ihr die Objektivierung des Subjekts sich anzeigt. In all dem leidenschaftlichen Gestammel der Leipziger Briefe an Behrisch zeichnet sich doch die Form des Werther vor, in dem die unbedingte Subjektivität sich durch Formung zu einem objektiven Gebilde von sich selbst erlöst. Mitten in der heftigsten Liebesraserei schreibt er an Behrisch: »Dieses heftige Begehren und dieses ebenso heftige Verabscheuen, dieses Rasen und diese Wollust werden dir den Jüngling kenntlich machen.« Und: »Es ist wahr, ich bin ein großer Narr, aber auch ein guter Junge.« Und . . . die Art, wie Goethe seinem eigenen Leben im Alter gegenüberstand, (ist) die großartigste Objektivierung des Subjekts . . ., von der wir wissen. Denn nicht nur die Vergangenheit, die er als abgeschlossen ansehen konnte, war ihm reines Bild geworden. Sondern der eben erlebte Tag war ein solches, ja der Moment des Erlebens selbst war ihm ein objektives Geschehen — nicht nur im Sinne der gleichzeitigen Selbstbeobachtung, der Spaltung des Bewußtseins, die sicher oft gar nicht bestand, wenigstens nicht mehr als bei vielen anderen Menschen auch; vielmehr der innere Ton des Erlebens, die Art, wie es subjektiv unmittelbar vorging, hatte den Charakter der Objektivität. Nicht nur einzelne Lebensinhalte waren ihm objektiv geworden, sondern sozusagen der Lebensprozeß selbst — er bedurfte für diese Objektivität nicht mehr der Form des Gegenüber.« So geht »durch das Goethesche Leben . . . von sehr früh an ein Zug von Resignation, dem er oft Ausdruck und Nachdruck gibt. Der Sinn aber dieses Verzichtens in dem allgemeinsten sein Leben durchziehenden Sinne scheint mir kein anderer zu sein, als daß ihm nur auf diesem Wege jene Objektivierung seines Subjekts gelang. Er mußte sich dauernd überwinden, damit die Intensität, die unmittelbare, selig-unselige Strömung seines Lebens gegenständlich werden konnte.« Und in den »Noten und Ab-

handlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Diwans« spricht Goethe es »aufrichtig aus: ein eigentlicher Lebemann, der frei und praktisch atmet, hat kein ästhetisches Gefühl und keinen Geschmack; ihm genügt Realität . . .«

Für Grillparzer[1]) war es »innerste Überzeugung, daß zwischen Leben und Dichten eine Kluft vorhanden sei, über die der Mensch nicht ungestraft eine Brücke schlagen könne. Ihm schienen die beiden Welten unvereinbar«. Dies ist auch der Sinn seiner »Sappho«-Tragödie. Im ersten Aufzuge jubelt sie:

»Und leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel!«

Aber bereits im dritten reift sie zu der wehmutsvollen Erkenntnis:

»Wen Götter sich zum Eigentum erlesen,
Geselle sich zu Erdenbürgern nicht;
Der Menschen und der Überirdschen Los,
Es mischt sich nimmer in demselben Becher.
Von beiden Welten eine mußt du wählen,
Hast du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr.«

Die gleiche Grundstimmung erfüllt das Drama eines modernen Dichters, »Donatello« von Emanuel von Bodman. Von wilder Erlebenssehnsucht wird Donatello aufgepeitscht; gleich Sappho fiebert er nach der Fülle des Lebens:

»Einmal auf einem Pferde reiten und nicht denken:
wie modellierst du diese Nüstern?
Einmal auf einer bunten Wiese stehen
mit der Geliebten, ohne mir zu sagen:
ihr Haar liegt weich, so will ich's meißeln.
Nein, mit ihr blühen, wie die Blumen blühen,
und mit ihr lachen, wie die andern lachen,
mit vollen ruhigen Zügen tief genießen,
was uns die runde, grüne Erde schenkt.«

Aber auch er erkennt bald schmerzvoll:

---

[1]) August Sauer in der Einleitung zu Grillparzers sämtliche Werke, 5. Ausgabe, I, S. 39.



»Hab ich denn nichts
als meinen Meißel? Bist so klein und bist
doch groß genug, um mir das Tor des Lebens,
ein Balken, zu versperren!«

In dem prachtvollen imaginären Gespräch »über Charaktere im Roman und im Drama« variiert Hugo von Hofmannsthal[1]) dieses Thema in vielen Wendungen. Er läßt Balzac sagen: »Haben Sie eine größere Reise auf einem Dampfschiffe gemacht? Entsinnen Sie sich da einer sonderbaren, beinahe Mitleid erregenden Gestalt, die gegen Abend aus einer Lucke des Maschinenraumes auftauchte und sich für eine Viertelstunde oben aufhielt, um Luft zu schöpfen? Der Mann war halbnackt, hatte ein geschwärztes Gesicht und rote, entzündete Augen. Man hat Ihnen gesagt, daß es der Heizer der Maschine ist. So oft er heraufkam, taumelte er; er trank gierig einen großen Krug Wasser leer . . . er warf ein paar scheue, fast schwachsinnige Blicke auf die schönen und fröhlichen Passagiere der ersten Kajüte, die auf Deck waren, sich an den Sternen des südlichen Himmels zu entzücken . . . und er verschwand wieder im Bauch des Schiffes, ohne die Sterne und den Duft der geheimnisvollen Inseln auch nur bemerkt zu haben. Das sind die Aufenthalte des Künstlers unter den Menschen, wenn er taumelnd und mit blöden Augen aus dem feurigen Bauch seiner Arbeit hervorkriecht. Aber dieses Geschöpf ist nicht ärmer als die droben auf dem Deck. . . . Aber sein Schicksal ist nirgends als in seiner Arbeit. . . . In seiner Arbeit hat er alles: er hat die namenlose Wollust der Empfängnis, den entzückenden Ätherrausch des Einfalls, und er hat die unerschöpfliche Qual der Ausführung. Da hat er Erlebnisse, für welche die Sprache kein Wort und die finstersten Träume kein Gleichnis haben.« »Benvenuto Cellini liegt im tiefsten Verlies der Engelsburg; er hat ein gebrochenes Bein, die Zähne fallen ihm aus den Kiefern, man läßt ihn seit Tagen ohne Nahrung; er meint zu

---

[1]) Im zweiten Band der gesammelten prosaischen Schriften; Berlin 1914, S. 173 ff.

sterben: da verdichten sich seine qualvollen Delirien zu einem schönen, tröstenden Traum, er sieht die Sonne, aber ohne blendende Strahlen, als ein Bad des reinsten Goldes. Ihre Mitte bläht sich auf und strebt in die Höhe: es erzeugt sich daraus ein Christus am Kreuz aus derselben Materie; dem Kruzifix zur Seite eine schöne heilige Jungfrau, in der gefälligsten Stellung und gleichsam lächelnd. Zu beiden Seiten zwei herrliche Engel, aus dem gleichen Material. Alles das sah er wirklich und dankte beständig Gott mit lauter Stimme. Er lag in der Agonie, aber er war der größte Goldschmied seines Jahrhunderts, und die Vision, in der ihm der Himmel seine Agonie versüßte, war die Vision einer Goldschmiedearbeit. Auf der Schwelle des Todes hingekrümmt, waren seine Träume aus keinem anderen Material als aus dem, in welchem seine Hände ein Kunstwerk zu schaffen vermochten.« Und Frenhofer, der einzige Schüler des Mabuse, »arbeitet seit zehn Jahren an einer nackten weiblichen Gestalt, und niemand hat das Bild zu Gesicht bekommen. ... Poussin ist so aufgewühlt, so umgeworfen von diesem Dämon der Malerei, daß er ihm seine Geliebte ... als Modell anbietet. Man sagt, diese Gilette habe den schönsten Körper gehabt, auf den je die Augen eines Malers gefallen sind. Sie dem Alten anzubieten, war die rasendste Aufopferung der Liebe an die Kunst, an das Genie, an den Ruhm. Es war ein teuflischer Versuch, das Teuerste preiszugeben, um sich einzukaufen in die unmenschliche Herrlichkeit des Schaffens. Und der Alte? Er bemerkt sie kaum, seit zehn Jahren lebt er in seinem Bild. ... Was könnte ihm eine lebende Frau, ein wirklicher Körper noch geben? Er sieht diesen wirklichen Frauenkörper, er sieht alle Formen und Farben, alle Schatten und Halbschatten und Harmonien der Welt überhaupt nur mehr als Negativ, in einem geheimen, nur ihm begreiflichen Bezug auf sein Werk. ... Was von der Welt für seine Seele existierte, hat er in sein Bild hinübergetragen. ... Da haben Sie den Künstler: wenn er jung ist, wenn er sich der Kunst ergibt: Poussin — und wenn er reif ist ...: Frenhofer. Und Gilette: sie

ist das Erlebnis, sie ist die Fülle der Erlebnisse, sie ist die süße Fülle der Möglichkeiten des Lebens: und der eine, der junge, ist bereit, sie preiszugeben, der andere hat keine Augen mehr, sie zu beachten.«

Klingt nicht das gleiche Thema schon bei Walther von der Vogelweide an in jenen berühmten melancholischen Zeilen, die ich in der Übertragung von Simrock hier wiedergebe:

»O weh, wohin verschwunden ist so manches Jahr?
Träumte mir mein Leben, oder ist es wahr?
Was stets mich wirklich deuchte, wär's ein trüglich Spiel?
Ich habe lang geschlafen, daß es mir entfiel.
Nun bin ich erwacht, und ist mir unbekannt,
Was mir so kund einst war, wie diese jener Hand.«

Theodor Körner wird das eigene Sterben geradezu Objekt. Als er in der Nacht vom 17. zum 18. Juni 1813 schwer verwundet und hilflos in einem Holze lag und zu verscheiden meinte, schrieb er den »Abschied vom Leben«:

»Die Wunde brennt — die bleichen Lippen beben —
Ich fühl's an meines Herzens mattem Schlage:
— — — — —
Und wie die Sinne langsam mir vergehen,
Trägt mich ein Hauch zu morgenroten Höhen.«

Von dem sterbenden Watteau[1]) wird berichtet: als ihm ein Priester ein Kruzifix entgegenhielt, ruhten die Augen des Malers aufmerksam auf dieser sehr ungeschickten und groben Darstellung des Heilands, und dann sagte er traurig: »Wie konnte ein Künstler die Züge des Herrn nur so schlecht darstellen!« Es waren seine letzten Worte.

Kehren wir wieder in die Gegenwart zurück, so lesen wir etwa in der Komödiantennovelle »Die Tote« von Paul Ernst die Sätze: »Der Dichter verabschiedete sich von den beiden und ging. Und während er auf der Straße weiterschritt, dachte er, in welchem Irrtum doch die Menschen befangen sind, welche glauben zu leben, wenn sie bloß erleben; und

---

[1]) Alfred Georg Hartmann, Das Künstlerwäldchen; Berlin 1917, S. 103.

er dachte bei sich: Wie reich ist doch mein Leben, denn ich sehe doch alles, was um mich vorgeht, und sehe es genau, weil ich nie beteiligt bin.« Sehr kraß spricht sich Flaubert[1]) aus; er läßt Hilarion zu Antonius sagen: »Du beraubst dich der Lebensmittel, des Weines, der Bäder, der Ehrenbezeugungen, aber wie schön läßt du dir von deiner Einbildungskraft Festmähler, Wohlgerüche, nackte Frauen und beifallspendende Volksmengen vorführen!« Aber noch viel deutlicher sind folgende Stellen: »Du wirst den Wein, die Liebe, die Frauen, den Ruhm malen, unter der Bedingung . . ., daß du weder betrunken, noch verliebt, noch verheiratet, noch ein junger Infanterist bist. In das Leben verwickelt, sieht man es schlecht, man leidet zu viel darunter und genießt zu viel davon. Nach meiner Anschauung ist der Künstler ein Ungeheuer, etwas außerhalb der Natur; alle Mißgeschicke, mit denen die Vorsehung ihn überhäuft, kommen daher, daß er dies Axiom verneint. Er leidet darunter und macht darunter leiden. Man befrage darüber die Frauen, welche Dichter geliebt haben, und die Männer, welche Schauspielerinnen liebten.« Und aphoristischer kehrt der Gedanke wieder in dem Satze: »Wenn ihr zu gleicher Zeit das Glück und das Schöne suchen wollt, werdet ihr weder das eine noch das andere erreichen, denn das zweite wird nur durch Opfer erreicht.« Alle Frauen, die er besessen, seien ihm — wie er einmal den Goncourts gestand — niemals mehr gewesen als »die Matratzen einer anderen erträumten Frau«. Wesensverwandt — nur der brutalen Eindringlichkeit entkleidet — ist es, wenn Richard Wagner am 16. Dezember 1854 an Liszt schreibt: »Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll; ich habe im

---

[1]) Vgl. Theodor Reik, Flaubert und seine »Versuchung des heiligen Antonius«; Minden 1912. Auch der jüngst erschienene Roman Flauberts »November« bietet in dieser Hinsicht schätzenswerte Aufschlüsse; ebenso der prachtvolle Briefwechsel Flauberts mit George Sand; Potsdam 1919.

Kopf »Tristan und Isolde« entworfen, die einfachste, aber vollblutigste, musikalische Konzeption; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um zu sterben.« Und bereits im Lohengrin kündet sich deutlich das Sappho-Thema an. Richard Wagner schreibt in »Eine Mitteilung an meine Freunde« im Jahre 1851[1]): »Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte: das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er mußte deshalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren — oder richtiger gesagt: erhöhten — Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt, oder ihm — als einem Unverstandenen — anbetungsvoll demütig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte — nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe verlangte. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte er nichts anderes werden und sein, als voller, ganzer, warm empfindender und warm empfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen . . . Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt.«

[1]) Gesammelte Schriften und Dichtungen; herausgegeben von Wolfgang Golther, IV, S. 295 f.

Und gar erst die Brüder Mann! Sie werden nicht müde, das Thema des künstlerischen Menschen in seiner Beziehung zum Leben zu variieren. Den reinsten Ausdruck findet Thomas Mann im »Tonio Kröger«: »Er arbeitete nicht wie jemand, der arbeitet, um zu leben, sondern wie einer, der nichts will als arbeiten, weil er sich als lebendigen Menschen für nichts achtet, nur als Schaffender in Betracht zu kommen wünscht und im übrigen grau und unauffällig umhergeht, wie ein abgeschminkter Schauspieler, der nichts ist, solange er nichts darzustellen hat.« Auch ihm wird die bittere Wahrheit, »daß wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein.« »Man arbeitet schlecht im Frühling, gewiß, und warum? Weil man empfindet. Und weil der ein Stümper ist, der glaubt, der Schaffende dürfe empfinden. Jeder echte und aufrichtige Künstler lächelt über die Naivität dieses Pfuscherirrtums, melancholisch vielleicht, aber er lächelt. Das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar, und künstlerisch sind bloß die Gereiztheiten und kalten Ekstasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems. Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen, ja eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt«[1]. Und Heinrich Mann schildert in der Novelle »Die Schauspielerin«, wie der Kapellmeister mit Leonie eine neue Rolle studiert, um sie von einer unglücklichen Liebe zu heilen. Da benützt

[1] Vgl. Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, a. a. O., I, S. 202.

sie »ihre Liebe schon zum Mimen ... Ganz bei Kleinem gleitet sie aus der Wirklichkeit auf die Bühne, — und da ist sie in Sicherheit«. »Da hellte sich ihr auf, daß sie es (nämlich das Leiden ihrer großen Liebe) nie, in der Zeit der wildesten Schmerzen nie ganz, ganz ernst, nie so ernst genommen habe, wie eine, die nur hierfür bestimmt, deren Zweck und Ende dies gewesen wäre. Es gab in der Tiefe ihres Wesens eine Kraft, die aufhob, was ihr schaden wollte. Diese Kraft konnte stocken im ersten Entsetzen einer neuen Leidenschaft; — in kurzem aber belebte sich wieder Leonies Spieltrieb. Es war in ihr eine Bühne, auf der sie selbst, noch einmal und verkleinert, ihre Erlebnisse spielte, sich müde spielte. Sie sah sich zu, dieser Puppe dort unten; gab sich Nachdruck; klatschte sich Beifall; ward bald länger gefesselt von der Wiederholung ihres Schicksals als von ihrem Schicksal selbst, länger von dem mit lauten Gebärden erfüllten als von dem still durchpilgerten; vergaß, indes sie sich ihre Leiden vorführte, manchmal, daß sie litt; vergaß es häufiger. Häufiger ward aus dem Griffe, der ihr das Haar raufen wollte, einer, womit sie sich den Spiegel vorhielt ... Sie sagte sich: ‚Ich werde durchkommen, denn ...' Unter einem Schauer aus Wehmut und Stolz: ‚Ich bin eine Komödiantin.'« Man könnte weiter erinnern an manche Gedichte von Stefan George, an den »Ring des Lebens« von Max Halbe, oder an die ergreifende Gestalt des blinden Hellriegel in Gerhart Hauptmanns »Und Pippa tanzt!«

Wir wollen nun aber lieber einige Stimmen bildender Künstler hören. In einem Briefe, den Hans von Marées[1]) an Fiedler schrieb, stoßen wir auf die Stelle: »Daß er ein Mensch ist, das macht es ihm so schwer, ein Künstler zu sein; und doch ist das eine ohne das andere nicht möglich.« Aus den Gesprächen mit Paul Gsell und aus seinem Kathedralenwerk sind uns Rodins Kunstanschauungen geläufig; sehr klar sagt er: »So findet der große Künstler, und ich meine

[1]) Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert; Berlin, S. 335.

mit diesem Wort den Dichter ebenso wie den Maler oder den Bildhauer, selbst im Leiden und dem Tode geliebter Wesen, ja sogar im Verrat eines Freundes die tragische Lust der Bewunderung. Sein Herz steht bisweilen Folterqualen aus, aber weit stärker als die Qualen empfindet er die herbe Freude zu verstehen und zu gestalten. In allem, was er sieht, begreift er klar den Willen des Schicksals. Auf seine eigenen Nöte, auf die schlimmsten Kränkungen richtet er den begeisterten Blick eines Menschen, der die Ratschlüsse der höheren Mächte geahnt hat. Von einem geliebten Wesen getäuscht, wankt er zunächst, wie unter einem Schlage, dann jedoch, wenn er sich erholt hat, betrachtet er den Treulosen als ein schönes Beispiel von Niedertracht und er begrüßt die Undankbarkeit als eine Erfahrung, um die seine Seele reicher geworden ist. Seine Ekstase kann bisweilen furchtbar sein, aber das ist ein Glück, weil darin die unentwegte Verehrung der Wahrheit liegt.« Von Luca Signorelli berichtet sogar eine Anekdote, daß er — als sein geliebter Sohn erschlagen wurde — diesen ganz entkleidete und porträtierte, »mit der größten Seelenstärke, ohne eine Träne zu vergießen«[1]).

Vincent van Gogh[2]) meint in einem seiner Briefe — und dieser Gedanke kehrt bei ihm immer und immer wieder: »Malen und die Frauen lieben, das läßt sich nicht vereinigen. Das ist ein recht niederträchtiges Pech. — Das Symbol des heiligen Lukas, des Schutzpatrons der Maler, ist, wie du weißt, ein Rindvieh. Man muß also geduldig wie ein Rindvieh sein, wenn man das Kunstfeld beackern will. Wie gut haben es doch die Stiere, die nichts mit der verdammten Malerei zu tun haben . . . Ich wiederhole es: dieser Christus ist mehr Künstler als alle Künstler — er arbeitet in lebendem Geist und Fleisch, er macht Menschen statt Statuen – dann, ja dann fühle ich mich als rechtes Rindvieh — da ich doch Maler bin — und ich bewundere den Stier, den Adler, den Mann mit einer

---

[1]) Alfred Georg Hartmann, a. a. O., S. 26.
[2]) Briefe, 6. Aufl.; Berlin; z. B. S. 70, 99, 102, 111.

solchen Anbetung, daß sie mich gewiß davon abhalten wird, je ein Streber zu werden.« Von Menzel erzählt Tschudi[1]): »Einmal sank ein Soldat, der ihm auf einem Pferde Modell saß, vor Übermüdung ohnmächtig herab, worauf Menzel ihn rasch skizzierte, ehe er ihm mit einem Glas Wasser beisprang. Ein anderes Mal, im Begriff, ein Flußbad zu nehmen, malte er seinen entkleideten Fuß und vergaß darüber das Bad.« Scheffler fügt hinzu, daß das kein Zeichnen der Studien halber war, sondern »eine Art Besessenheit, eine Leidenschaft, die Natur zu packen und zu sich herüber zu reißen«. Aber jene Leidenschaft bezog sich eben auf das Gestalten; in ihm wirkte sich dieses Erleben aus; und die Begebenheiten des »wirklichen« Lebens standen ihm als Stoffe gegenüber, auf die er so reagierte. Sogar das Volk fühlt bereits irgendwie das Wesensnotwendige dieser Stellung des Künstlers zu den Gegebenheiten des Lebens, denn »um zu singen und zu verkünden, was alle sehen werden, deswegen — das ist oft genug gerühmt worden — ist Demodokus, ist Homer blind gedacht«[2]).

Darum ist auch von unzähligen Forschern und Dilettanten »Sehnsucht« als die wahre Triebfeder künstlerischen Schaffens gepriesen worden. Darauf scheint das Bild abgestimmt, das Richard Muther[3]) von Watteau entwirft. Wie kam gerade er dazu, der erste Maler des Rokoko, der erste Schilderer der Pariser Eleganz zu werden? denn weder war er Franzose, noch ein Liebling der Grazien. Sein Geburtsort Valenciennes, obwohl seit dem Nymphenburger Frieden zu Frankreich gehörig, war doch eine flämische Stadt. Sein Vater war Dachdeckermeister. »Die Pariser Maler waren an dieser Welt von Schönheit, die sie täglich sahen, achtlos vorübergegangen. Watteau entdeckte sie, da für ihn die Pariserin etwas Fremdartiges, Wunderbares war, das er mit den entzückten Augen des Bauernjungen, der in die Großstadt kommt, betrachtete. Dazu kommt noch ein Zweites. Watteau war ein häßlicher,

[1]) Karl Scheffler, Adolf Menzel; Berlin 1915, S. 58.

[2]) Major, a. a. O., S. 40.

[3]) Geschichte der Malerei, 1909, III, S. 15 ff.

verbitterter Mensch. Ein unheilbares Leiden, das er in sich trug, hatte ihn menschenscheu und ungesellig gemacht. Also Watteau hat die Dinge, von denen er in seinen Bildern erzählt, gewiß nicht erlebt. Er saß in seinem Krankenzimmer, während die anderen, die Gesunden und Glücklichen, hinaussegelten nach den Gestaden der Liebe . . . Watteaus Schaffen . . . war ein großes Sehnen, das Sehnen eines Kranken nach Frohsinn, das Sehnen eines Einsamen nach Liebe. Er schaute in die Welt, die ihn umgab, wie in ein Utopien: mit dem Blick des Schwärmers. So ward ihm alles zum Märchen. Nicht das Banale des Lebens sah er. Nur den Blütenduft, die Essenz der Dinge strahlen seine Bilder in verklärendem Schimmer aus. Der Traum einer ganzen Generation hat in ihnen Gestalt gewonnen, weil er selbst nicht Erlebtes, nur Sehnsuchtsträume, seine Träume von Schönheit und Liebe malte.« Und sein deutscher Kollege Norbert Grund pflegte auch bloß jene lebenslustige, leichtsinnige, frohe und graziöse Welt des beginnenden Rokoko darzustellen, »lauter Situationen, die Grund keineswegs aus eigener Anschauung kennen lernte. Denn er war immer arm gewesen und war es geblieben«[1]). Gewiß würden Armut, Häßlichkeit, Verbitterung, Krankheit künstlerisch nicht helfen und könnten ebenso gut an sich in Verzweiflung und Selbstmord treiben, wären sie nicht einbezogen in die artistische Konstellation dieser Persönlichkeiten; erst in diesem Falle vermögen sie jene Tendenz zur Objektivation zu unterstützen, zu verschärfen und ihr eine bestimmte Richtung zu weisen. Bei einem anderen Typ würden sie vielleicht gerade die Fesselung an den Alltag bedingen, die Knebelung durch praktische Sorgen des Daseins. Sie sind individualpsychologisch bedeutsam zur Charakteristik eines individuellen Künstlerprofils, aber keine unumgängliche allgemeine Voraussetzung, sie stellen lediglich Verwirklichungen einer grundsätzlichen Möglichkeit dar. Sie läßt sich nicht

---

[1]) G. J. Wolf in der »Kunst«, XIX, 3, und Anton Matejcek in den Jahrbüchern des Wiener kunsthistorischen Instituts, VII, 1914.

zurückleiten auf soziale Einflüsse, Milieu usw., sondern sie muß da sein, um durch jene Einwirkungen zu einer bestimmten Plastizität herausgemeißelt zu werden.

Noch weiter in der gefährlichen Richtung, die Stärke des Künstlertums auf eine Schwäche letzten Endes zurückführen zu wollen, geht Alfred Adler[1]) in seiner Theorie der Organminderwertigkeit. Das minderwertige Organ braucht länger, um zur normalen Funktion zu gelangen, und es macht dabei eine Anzahl von Störungen durch, deren Überwindung nur auf dem Wege gesteigerter »Hirnleistung« gelingt. Diese Kompensationsbestrebungen können zur Überkompensation sich steigern. Durch diesen Vorgang bilden sich psychische Achsen aus, nach welchen das Individuum gerichtet ist, immer in Abhängigkeit von einem oder mehreren minderwertigen Organen. Auch im Traume und in der Phantasie, in der Berufswahl und in der Neigung wird dieses Streben nach Lustgewinn für jenes Organ bemerkbar. Eine Überkompensation kann sich in kultureller Weise geltend machen, indem sie neue, wenn auch schwierige und oft gehemmte Wege einschlägt. »So kommt es zu den ganz großen Äußerungen der Psyche, wie wir sie dem Genie zusprechen müssen.« Die entgegengesetzte Bahn steuert in Neurose und Psychose hinein. Darum darf es »uns nicht wundernehmen, daß die Merkmale des minderwertigen Sehapparates insbesondere bei Malern eine große Rolle spielen«. »Piero de la Francesca soll nach Angabe Vasaris im Alter erblindet sein. Ihm wird besonders die Kunst der Perspektive nachgerühmt. Von neueren ist Lenbach zu erwähnen, der einäugig war, der ungemein kurzsichtige Matejko, Manet, der astigmatisch war usw.« Ähnlich sollen die Musiker wieder ziemlich oft an Ohren-

[1]) Alfred Adler, Über den nervösen Charakter; Wiesbaden 1912, und Die Theorie der Organminderwertigkeit und ihre Bedeutung für Philosophie und Psychologie, in dem von Alfred Adler und Carl Furtmüller herausgegebenen Sammelwerk »Heilen und Bilden«; München 1914. Vgl. die sehr besonnene Kritik dieser Lehren bei William Stern, Psychologie der frühen Kindheit; Leipzig 1914, S. 230 ff., und: Die menschliche Persönlichkeit; Leipzig 1918, S. 240.

leiden erkranken, z. B. Beethoven oder Robert Franz. Oder: Demosthenes, der Stotterer, wurde der größte Redner Griechenlands. Aber allzuviele gesicherte Belege vermag Adler nicht zu unterbreiten. Daß etwa das Stottern an sich eine günstige Disposition zum rhetorischen Berufe schafft, wird niemand behaupten wollen, sondern die positive Anlage muß vorhanden sein, dann vermag sie auch dieses Hindernis zu überwinden, ja sogar in Reibung mit dieser Hemmung sich besonders stark durchzusetzen. Den unserer Ansicht nach richtigen Gedanken der Sehnsucht und der Objektivation hat Adler einseitig und darum verzerrt ausgebaut. Weit angemessener erscheint uns die Analyse eines kurzsichtigen Malers, welche Karl Scheffler[1]) vollzieht; er sagt von Karl Schuch: Er »trug eine Brille. Er war eines jener modernen Malertalente, die kurzsichtig geboren worden sind, und die darum ständig ein Augenglas brauchen. Das Talent wird durch diesen Umstand natürlich nicht geringer; da der Maler, vor allem der moderne, aber nun einmal ganz durch das Auge lebt, so kann diese Kurzsichtigkeit auch nicht ohne Einfluß bleiben. Es wäre einmal interessant, diesen Einfluß im allgemeinen zu untersuchen. Bei Schuch hat die starke Kurzsichtigkeit vielleicht mit geholfen, ihn zu einem Spezialisten, zum Beherrscher eines relativ engen Gebietes zu machen. Sie hat in gewisser Weise das künstlich gekniffene Auge ersetzt und hat den Maler die Erscheinungen von vornherein weicher, verschwommener und darum toniger aufnehmen lassen. Sie hat es gemacht, daß er sich mehr mit der Malkultur als mit dem Geist der Natur beschäftigte und hat, während sie das Talent fein und klug machte, die Erhebung zum Elementarischen gehindert«[2]). Wiederum dürfen wir sagen, daß auf den Pfaden Adlers die spezifische Prägung eines Künstlertums ersichtlich werden kann, nicht aber das Künstlertum

---

[1]) Talente; Berlin 1917, S. 62.

[2]) Über den vergeblichen Versuch, die Eigenart der Kunst Grecos aus einem Augenleiden zu erklären, vgl. David Katz, War Greco astigmatisch? Leipzig 1914.

als solches. Wir werden diesen Fragen begegnen, wenn wir vom Verhältnis des Pathologischen zum künstlerischen Schaffen zu sprechen haben werden; hier wiesen wir lediglich auf sie hin, um zu zeigen, wie unsere Auffassung der Objektivation — immer weitere Kreise ziehend — in die verschiedensten Lehren hineinwirkt, und in welchen Komplikationen sie im realen Einzelfall auftritt.

§ 7.

Wir erfaßten das Wesen der Kunst in der Gestaltung auf ein Gefühlserleben, derart, daß der Sinn der Gestaltung in dem Gefühlserleben sich erschließt. Was gehört demnach zu diesem Gestalten? Uns offenbarte sich vorerst in Klatsch und künstlerischem Schaffen eine bestimmte Bewußtseinsform, in deren Struktur ein Erleben abströmt. Aber der Unterschied erschloß sich uns in der Stellung zum Gegenstande und in der Befreiung von ihm. Nehmen wir als Beispiel: einen Mann der Tat, einen Klatschenden und einen Künstler im Ballsaal. Natürlich ist der Mann der Tat nicht nur handelnder Mensch, sondern zuzeiten und unter besonderen Umständen auch dem Künstlerischen hingegeben, und wieder umgekehrt. Der einzelne kann Forscher, Soldat, Familienvater und vieles andere noch sein; aber doch ist selbstverständlich seine Forscherqualifikation streng von der militärischen zu scheiden. Individual-psychologische Arbeit muß entscheiden, wie diese verschiedenen Anlagen und Betätigungen in die Einheit der Persönlichkeit eingehen, und differentielle Untersuchungen können die Korrelationen festzustellen versuchen. Wir lehnen hier alle diese Komplikationen ab und beschränken uns lediglich auf den Handelnden, den Klatschenden und Künstler, soweit sie gerade in diesen Formen sich ausleben. Der Handelnde tanzt und taucht unter im Gewühl des Festes, er knüpft Bekanntschaften an, macht den Hof, und es bleibt ihm das Erinnern an eine schön verbrachte Nacht, oder der Anknüpfung im Ballsaal folgen Liebelei, vielleicht auch Verlobung und Ehe.

In den Realbezügen des Lebens bleibt er völlig befangen, und dieses handelnde Durchleben ist die Art seines Seins. Der Klatschende benützt jede Gelegenheit, um die ihn erregenden Eindrücke weiterzugeben. Die ganze Feier ist ihm möglicherweise tiefsten Grundes bloß ein Mittel, sie am nächsten Tage in leuchtenden Farben zu schildern, oder sich über verschiedene Beobachtungen zu entrüsten. Nicht durch Handeln befreit er sich von der Wucht andrängender Erlebnisse, nein, diese sind bereits so beschaffen, daß sie nicht diesen Ausweg finden können, sondern eben nur jenen durch sprachliche Weitergabe, in die alles Affektive verwoben scheint. Allein wird er gar nicht damit fertig, er sucht Gelegenheit, sich so auszuschütten. Selbst in einem wirklichen Flirt befangen, kann die Hauptsache für ihn sein, Bekannten seine Erfahrungen zu beichten, weil er sie nicht für sich zu behalten vermag, ja, weil er erst so sein Leben wirklich genießt. Das einfache »Haben« erlöst ihn nicht, nur die Umsetzung in die Aussprache. Und endlich der Künstler. Er steht auf der Estrade, und das Gewühl der Tanzenden formt sich ihm zu berauschendem Klang von Farben und Bewegungen, er erspäht — vielleicht selbst tanzend — den Schicksalszug einer Geste, die nackt sich enthüllt, aus dem Treiben löst sich ihm eine Melodie, in der Jugend lacht und Sehnsucht schluchzt, und in deren Rhythmus das ganze Treiben schwingt. Oder er ist bloß von gärender Unruhe ergriffen, aus der dann jener zündende Funke entspringt, vielleicht längst nach verklungenem Fest. Diese künstlerische Sinngebung wächst also von Anfang an auf einem Boden, der gar keinen Weg in »wirkliches« Handeln und Tun gestattet. Denn die Tat, in der jene Erlebnisse ihre Erfüllung gewinnen, zu der sie emporwachsen und reifen, kann nur das Kunstwerk sein, sie sind gleichsam schon von Geburt aus zu eben diesem Schicksal bestimmt. Aber auch Klatsch schüfe hier keine Lösung, denn die Befreiung steckt nicht in dem Abwälzen des Erlebnisses an andere; es ist überhaupt ausgeschlossen, daß diese Abwälzung gelingt, denn sie verharrte doch im Stofflichen. Die

Loslösung, die jetzt in Frage steht, hängt von der formalen Kristallisation ab, daß eben die Ausdruckskraft einer Geste ganz Bild, ganz Wortleib wird, daß dieses Erlebnis zur reinen Gestalt sich klärt. Was der Künstler einem anderen mitzuteilen vermag, ist bloß die Absicht dieser Gestaltung, die Angst, sie nicht vollziehen zu können, die Beseligung ihrer Verwirklichung. Aber all dies ist peripher, Schaum, der ans Ufer schlägt, nicht Wellenbewegung des Meeres. Nur die Gestaltung im Werke ist die Loslösung; aber um dies zu leisten, darf der Künstler nicht im stumpfen, dumpfen Erleben bleiben und dieses einfach weiterschieben, beschwert durch Zorn, Haß, Neid, Sensationsgier usw. All diese Faktoren können in seinem Schaffen mitwirken, aber auch nur objektiviert, befreit vom individuell tatsächlichen Ansatzpunkt, Form geworden. Nicht aber als Zweiheit ist »Objektivieren« und »Gestalten auf das Gefühlserleben« zu denken, sondern dieses Gestalten wird durch das Objektivieren möglich, und das Objektivieren durch das Gestalten.

Es gilt, die vorgetragene Lehre vor Mißverständnissen zu schützen und gegen Einwände zu wappnen; vielleicht wird sie selbst klarer und einleuchtender, wenn wir sie auf scheinbaren Umwegen einkreisen und umkreisen. Die primitivste Verkennung wäre, das — was ich hier als Objektivieren des Künstlers bezeichne — als Forderung nach einer unpersönlichen, blutleeren Kunst auffassen zu wollen. Künstlerische Impotenz ist immer unpersönlich und blutleer; denn entweder gelingt es ihr nicht, das Erleben in Form zu schmieden, es bleibt »hinter« dem Kunstwerk, gewinnt nicht Kunstsein, oder das Erleben wird — getragen von der Formung — verkrampft, überstiegen. Briefe eines nach dieser Richtung hin Unbegabten sind trocken, weil er für seine Gefühle diese Umsetzung nicht findet, oder geschraubt, weil durch die Umsetzung etwas Fremdes und Unnatürliches hineinkommt. Der schlechte Redner bleibt pedantisch nüchtern, und wenn er selbst ergriffen ist, stockt er, die Ergriffenheit wird nicht zur reinen Form seines Sprechens, oder er wirbelt sich in einen Sturm von Worten hin-

ein, die sich überpurzeln. Den Künstler zeichnet aber gerade das objektive Herausstellen des Subjektiven aus; dadurch verliert dieses nicht seine Einzigartigkeit, wohl aber die zufällig stoffliche Tatsächlichkeit. Dieser Vorgang der Gestaltung unterliegt seiner eigenen Gesetzlichkeit, und er glückt in seiner höchsten Form bloß, wenn jene ihrem Wesen nach nichts anderes ist, als das artistische Ausleben der Persönlichkeit. Aber »Bücher haben nicht nur ihre Schicksale, sondern auch ihre persönlichen Charaktere; die Folge der Kapitel z. B. scheint der Bestimmung des Urhebers fast so entzogen, wie die Folge von Knaben und Mädchen der Entscheidung des Vaters. Durch solche unabhängige Eigenart geraten gelegentlich die reifenden Kunstwerke in Widerstreit mit dem Künstler, erlangen keine rechte Einheit und bleiben dunkel«[1]).

Scheinbar tiefer gräbt ein Einwand, der auf die lachenden, fröhlichen Künstler hinweist, die mitten aus ihrem Lebensglück herausschaffen, das sich in ihren Werken widerspiegelt. Man hat da oft den »Lebenskünstler« Goethe zitiert, der auf dem Rücken seiner Geliebten Rhythmen zählt. Man lese aber die Verse:

»Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen;
Überfällt sie der Schlaf, lieg' ich und denke mir viel.
Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet,
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt. Sie atmet in lieblichem Schlummer,
Und es durchglüht ihr Hauch mir bis ins Tiefste die Brust« [2]).

Eine schlagendere Bestätigung der hier vorgetragenen Lehre kann man gar nicht sich wünschen, als den Dichter, der sogar in den Armen der Geliebten »dichtet«, also selbst in dieser Lage nicht einfach im Erleben aufgeht, sondern dieses gestaltet; und dazu muß es ihm irgendwie gegenüberstehen. Und wenn man die Maler erwähnt — wie Rembrandt oder Rubens — die sich schwelgend in der Lust des Lebens ab-

---

[1]) Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; Stuttgart 1906, S. 235 f.

[2]) Vgl. Wilhelm Hausenstein, Vom Künstler und seiner Seele, 1914, S. 48.

bilden, froh die Geliebte auf dem Schoße, liegt stets der Irrtum vor, als ob es sich dabei um eine Momentphotographie handelt, die unbemerkt ein Stück ehelichen oder außerehelichen Glückes erhascht. Aber hier ist der Maler doch selbst der Photograph, und das Bild ist nicht Besieglung einer zwanglosen, augenblicklichen Lage. Sondern der Maler hat eben »gemalt«, d. h. versucht, sein »Glück« darzustellen; und das ist gewiß nicht das einfache schlichte Glück, in dem der Tatmensch aufgeht. So ist das wunschlose Glück nicht, das sich selbst genügt und im Lebensstrom erfüllt. Auch hier steht der Künstler seinem Leben gegenüber, und er muß ihm gegenüberstehen, weil er Künstler ist. Man darf nicht glauben, dem Künstler könne nichts Glückliches im Leben widerfahren. Barer Unsinn wäre derartiger Glaube. Nur soweit er Künstler ist, steht er diesem Leben gegenüber und erlebt es erst eigentlich im Schaffen. Und nur das in dieser Form Erlebte wächst zum Werke der Kunst. An der aufgewiesenen Kluft wird dadurch nichts geändert, ob es um an sich lust- oder unlustbetonte Inhalte geht. Nicht das bürgerliche Leben in seiner ereignisvollen Buntheit ist der Maßstab, sondern künstlerisches Gepacktsein. Blicken wir auf die berühmte Silberstiftzeichnung Rembrandts[1]), die drei Tage nach seiner Verlobung entstanden ist. »Es mag dem Künstler glücklich und feierlich zumute gewesen sein, als er sich anschickte, die freudig bewegten Stunden im Bilde festzuhalten. Er nahm seltenes, kostbares Pergament zur Hand, wie man es hundert Jahre vorher gebrauchte, und bediente sich des ungewohnten, zart zeichnenden Silberstiftes. Er gab seiner Braut ein Blümchen in die Hand, wie er es auf Bild-

[1]) S. Tafel IX und X! Die Unterschrift lautet ins Deutsche übertragen: »Das ist nach meiner Hausfrau konterfeit, als sie 21 Jahre alt war, am dritten Tag, als wir getraut waren, den 8. Juni 1633.« Das Wort »getraut« bedeutet nach damaligem holländischen Sprachgebrauch »verlobt«, nicht »vermählt«. S. Klassiker der Kunst, II. Rembrandts Gemälde mit biographischer Einleitung von Adolf Rosenberg, S. XXII; vgl. ferner: Rembrandt in Bild und Wort; Berlin, herausgegeben von Wilhelm Bode mit Text von Wilhelm Valentiner, S. 81.

nissen früherer Maler, die von Liebe und Treue erzählten, gesehen hatte. Sie trägt einen großen, von Feldblumen umrahmten Strohhut, der das Gesicht halb beschattet. Die schlanken Finger stützen den munteren, sinnig dreinschauenden Kopf. Aus den Zügen spricht, was dem Künstler selbst im Sinne lag: Lebensmut und Sonnenschein. Als die Zeichnung vollendet war, unterschrieb er sie mit Datum, Namen und Angabe, wer dargestellt sei, wie es die alten Holländer oder Dürer getan hatten, wenn sie den Tag, an dem sie ihr Werk vollendet hatten, glücklich priesen.« Gewiß lacht aus Rembrandts Zeichnung sonniges Liebesglück; er huldigt ihm in dieser Gestaltung mit vollem Bewußtsein: in der Vornehmheit des Materials, in der wundersam zarten Linienführung des kostbaren Silberstiftes, in der seelenvoll anmutigen Innerlichkeit, dem Keusch-Mädchenhaften, das da wie ein leichter Duft aus dem Gebilde aufsteigt. Und diese Huldigung ist das künstlerische Erlebnis Rembrandts, erst durch dieses versichert er sich des Besitzerwertes. Als er 1632 auf dem Pariser Bilde Saskia malte, war noch ihr Antlitz leer, nichtssagend; sie war eine »hübsche« Person, nichts weiter. Und später in der Ehe wird sie ihm zum »Modell«, weniger in sich als Persönlichkeit interessant, sondern als geeignete Trägerin malerischer Qualitäten. Ihre seelisch-sittliche Eigenart ist nicht mehr künstlerisches Darstellungsproblem. Auf dem weltberühmten Dresdner Bild ist Saskia eigentlich nur ein Gegenstand wie das Sektglas oder die übermütige Straußfeder am Barett; sie »gehört« zum Glück, wie Wein, Reichtum, Glanz usw. Er scheut sich nicht, seine Gemahlin in diese Gruppierung einzubeziehen, die sonst in der holländischen Kunst als Bordellmotiv vorkommt. Und seltsam berührt es, — wie Karl Neumann[1]) richtig bemerkt — daß diese Orgie zur koloristischen Tonart kontrastiert, welche die Farben delikat dämpfend abstimmt. »Der Vorgang ist ohne ein sehr kräftiges und lautes Prosit nicht denkbar; eines aber schreit

---

[1]) Karl Neumann, Rembrandt, 2. Aufl., 1905, S. 220.

Tafel IX.



Rembrandt, »Saskia von Uylenburgh«; Silberstiftzeichnung im Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel X.



Phot. Hanfstaengl, München.

Rembrandt, »Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Gattin Saskia«.

allein nicht mit, die Farbe.« Die Aufgabe einer extremen Harmonisierung erfüllt den Künstler, und ihr gegenüber tritt alles andere zurück. Das Verhältnis des Künstlers zum Gegenstand hat sich verschoben. Diesen Veränderungen des artistischen Lebens müssen keineswegs solche des bürgerlichen entsprechen. Eine Person kann dem Künstler immer unentbehrlicher werden, weil sie seinen Haushalt in angemessener Weise leitet, weil sie mit ihm in vielen Lebensfragen übereinstimmt, weil sie ihm erotisch notwendig ist, aber seinem künstlerischen Leben kann sie dabei völlig gleichgültig sein. Dieses vermag sich dort zu entflammen, wo er bürgerlich haßt oder verachtet, oder an einem Ereignis, das bürgerlich so unbedeutend ist wie das Vorübergehen an einem fremden Menschen. Das sollten Selbstverständlichkeiten sein; aber es gilt sie in den konkreten Kunstdisziplinen zu nützen, die in ihren Biographien meist noch ungesichtet alles durcheinander werfen, ohne Sinn und Geltung der einzelnen Erlebnisse zu bestimmen[1]). Die Liebe des Künstlers Rembrandt für Saskia ist eine andere als die des Bürgers Rembrandt, eine andere im Sinne der Qualität, eine andere im Sinne der Akzentverteilung, derart, daß die Höhepunkte gar nicht zusammenfallen müssen, und eine andere im Sinne des zeitlichen Ablaufs: die eine kann blühen, während die andere längst erloschen ist. Es kann ein Künstler begeistert als Freiwilliger in den Krieg hinausziehen und alle Schlachten heldenmütig mitkämpfen, aber soweit er Künstler ist, wird sein Lebenshunger nicht dadurch befriedigt, daß er all das Große und Grauenhafte einfach mitmacht. Sondern er wird sich zuschauen, wie er begeistert hinauszieht, wie er mutig kämpft usw., Visionen werden ihn bedrängen und gärende Rhythmen. Und er wird immer wieder darunter leiden, daß er in der Hast der sich überstürzenden Ereignisse oder in der Tretmühle des täglichen Dienstes nicht das Reifen des Gestaltens abwarten kann, sondern stets ins Leben hineingerissen wird,

[1]) Eine glänzende Ausnahme ist Gundolfs Goethe.

das ihn zugleich zersprengt und doch nicht erfüllt. Das bürgerliche Leben erweckt vielleicht ganz den Schein eines frohen Tatmenschen, und doch fiebert hinter der Schauseite ein Künstler, der sich Heldentum vorspielt, und dessen ureigenes Heldentum sich verewigt in Wort, Farbe oder Lied. Das bedeutet in keiner Weise ein Werturteil, sondern Einsicht ins Wesen des Künstlertums. Nur Dilettanten wähnen, das »große Erlebnis« mache den Künstler. Dem Unbegabten nützt es nichts, und der Begabte braucht es nicht: denn er schafft es sich in seiner artistischen Ergriffenheit, die kein Hineintreten in die brennenden Ereignisse der Weltbühne erfordert. Die arme Charlotte Stieglitz[1]) wollte einst ihrem Gatten Heinrich durch einen tiefen Schmerz zu freier Produktivität verhelfen. Sie erdolchte sich mit furchtbar sicherer Hand. Ungeheures Aufsehen erregte die Tat. Alexander von Humboldt feierte die »Alkeste«, »die für ihren Gatten hinabstieg zum Hades«. Und auch heute noch wirkt ihr tragischer Tod als literarischer Vorwurf. Aber die Tat verfehlte doch ihr eigentliches Ziel. Denn künstlerisch wird ihr Gatte in keiner Weise bereichert. Die Buntheit des künstlerischen Lebens ist — wo sie überhaupt statthat — bis zu einem gewissen Grade Ausdruck jener Bewußtseinseinstellung, die sich ihren Rohstoff erzeugt. Und das grelle Erlebnis, das schicksalhaft von außen in diese Lebenslinie eingreift, kann in ihre Schwingung einbezogen werden, sie aber auch zerreißen.

§ 8.

Viele Leser werden wahrscheinlich in den bisherigen Ausführungen die Erwähnung einer eigentlich künstlerischen Anlage vermissen. Wo bleibt denn z. B. der gute Geschmack? Max Dessoir[2]) hat bereits treffend bemerkt, daß häufig »Liebhaber und Kunstrichter den feinsten Geschmack entwickeln können«, während »so große Künstler wie Grabbe und Böcklin

[1]) Richard M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts; Berlin 1900, S. 195 ff.

[2]) Max Dessoir, a. a. O., S. 229.

gelegentlich eine groteske Geschmacklosigkeit zutage gelegt« haben. Daß auch der beste Geschmack an sich noch nicht den Künstler ausmacht, ist schon deswegen leicht einzusehen, weil ihm die Richtung auf den Ausdruck fehlen kann im Sinne des Kunstwerkes. Er vermag in Naturfreude, Blumenliebe, Kleidung, edler Geselligkeit, Lektüre oder Sammlerinteressen sein Genüge finden. Wo er allein künstlerisch sich betätigt, bleibt er im kunstgewerblichen Arrangement stecken, das sinnlich reizvoll, aber innerlich unerfüllt ist. Wir haben bisher geflissentlich nicht von dem empfänglichen Sinn für das Ästhetische gesprochen, von dem glücklichen Walten der Phantasie, von der Freude an der Materialbehandlung usw., weil wir in diesen Faktoren nichts Primäres sehen, sondern Folgen der künstlerischen Grundeinstellung, die ungemein variieren können und damit die Vielfältigkeit künstlerischen Schaffens und künstlerischer Richtungen bedingen. Wir sind bisher schon an manche Kreuzungspunkte gestoßen, wo die Straßen sich gabeln, und wir stehen hier vor einem neuen. Es liegt uns fern, irgendwie durch dogmatische Einpressung das freie Leben der Kunst zu knebeln. Gerade ihre Freiheit gewinnt durch uns ihren systematisch begründeten Sinn. Man muß sich nur einmal klar machen, welche Konsequenzen von selbst mit unserer Grundformel gesetzt sind, gleichsam in ihrer Einheit beschlossen liegen, die durchaus nicht Einfachheit bedeutet. Wir sprachen von der Erlebensform einer gefühlswirksamen Gestaltung in vom Subjekt objektivierter Loslösung. Welche Ausdrücke ich auch immer wählen mag, stets zersäge ich eine Synthese in Teile. Welche Forderungen durch sie mitgegeben sind, mögen vorerst zwei Beispiele beleuchten.

Ich wähle zwei Strophen aus dem Nibelungenlied. Markgraf Rüdiger hat die Helden begrüßt, und nun wird der weitere Empfang geschildert:

»Diu marcgrâvinne kuste die künige alle dri:
alsam tet ir tohter, dâ stuont Hagne bî.
ir vater hiez in küssen: dô blicte sie in an:
er dûhte si sô vorhtlich, daz si ez vil gerne hete lân.«

Und da Giselher das Mädchen zur Frau begehrt, schildert die Dichtung in folgenden vier Zeilen die Aufnahme der Werbung:

> »Dô man begunde vrâgen die minneclichen meit,
> ob si den reken wolde, ein teil was ez ir leit:
> doch dâhte si ze nemene den waetlichen man.
> si schamte sich der vrâge, sô manic meit hât getân.«

Schlicht und einfach sind hier Begebenheiten nachgezeichnet in kühler, heller Klarheit, aber mit eindringlicher Kraft und ruhig-reifer Weisheit. Die unberührte Holdheit des jungen Mädchens, das vor Hagen bangt und mit schamhaftem Zagen die entscheidende Frage bejaht, tritt gerade in der knappsten Ökonomie der Mittel wundervoll deutlich entgegen, nicht in der Art, daß wir ein liebliches Mädchen anschaulich vor uns sehen müßten (obgleich mir persönlich schlanke Blondheit vorschwebt); aber wir fühlen unmittelbar mädchenhafte Holdheit, ähnlich wie das breite, friedliche Wogen der Verse in Aufstieg und Fall. Und Hagen scheint uns besonders schrecklich, weil die Jungfrau sein düster verschlossenes Wesen fürchtet, während die homerische Helena uns doppelt schön dünkt, da selbst die trojanischen Greise die Pracht ihres Leibes preisen. Die Objektivierung ist hier vollkommen geglückt, wobei ich nicht nur das meine, wie die Ereignisse in sich abgeschlossen werden, und die handelnden Personen ihre Eigenschaften aus sich heraus entwickeln, und sie ihnen nicht angeflickt sind, wie billiger Stuck falschen Fassaden, sondern der weite Atem abgeklärter Ruhe und gereifter Lebenserfahrung liegt ganz in den Zeilen, vollständig Gestalt geworden. Man sieht wohl mit völliger Klarheit, wie dieser gefühlswirksamen Gestaltung zur Objektivierung von seiten des Werkes her das Formproblem entspricht, ja beides sind nur verschiedene Spiegelungen eines und desselben. Wären nicht Rhythmus und Sprachwahl, gedankliche Gliederung und Seelenkenntnis usw. gerade diese, dann wäre die objektivierende Gestaltung in jener Form unmöglich; sie setzt demnach alle diese Qualitäten voraus, und sie folgen aus ihr. All das Ringen mit dem Material und seiner Eigengesetzlichkeit und all die Be-

schwingung, die von ihm ausgeht, all die Nöte und Freuden, die von dieser Seite her dem Künstler erwachsen, sie dienen nur der Grundformel seines Seins. Sie betätigt sich im Aufnehmen und Auswirken, sie ist die Voraussetzung, unter der das ganze Räderwerk in Bewegung gerät. In diesem Sinne schreibt wohl auch Georg Simmel[1]), daß aus dem Erlebnis unmittelbar keine Überleitung zu der künstlerischen Spontaneität erwächst. Denn im Verhältnis zu ihr ist auch das Erlebnis etwas Äußeres. »Die Möglichkeit der Verbindung liegt darin, daß der Lebensprozeß mit seinem beharrenden Charakter, Intention und Rhythmus als die gemeinsame Voraussetzung und Formgebung sowohl für das Erleben, wie für das Schaffen wirkt. Es gibt vielleicht eine — für jedes Individuum andere — allgemeinste, nicht in Begriffe zu fassende Wesensformel, nach der seine seelischen Vorgänge sich bestimmen, ebenso das Hineinnehmen der Welt in das Ich im Erlebnis, wie das Hinausgehen des Ich in die Welt im Schöpfertum. In dem Maße nun, in dem diese fundamentale Wesensbewegtheit selbst schon den Charakter überwiegender Spontaneität und künstlerischen Gestaltens trägt, — in eben dem wird auch schon das Erlebnis von vornherein und in der Art eben seines Erlebtwerdens die Züge des Schöpfertums und der künstlerischen Werte an sich tragen. Wo die Wurzelsäfte der Persönlichkeit . . . künstlerisch tingiert sind, da ist das Erlebnis sozusagen schon ein artistisches Halbprodukt und seine prinzipielle Fremdheit gegen das Kunstwerk aufgehoben.«

Und nun das zweite Beispiel: in dem Gedichtband »Der goldene Wind« von Walter Eidlitz[2]) stehen folgende Verse:

»Einmal aber sind die weiten Gewässer verödet.
Niemand legt an am Gestade, nicht ein Kahn.
Jeder horcht, weil's so still ist, ob niemand redet.
Aber es bleibt ganz still. Und die Nacht fängt an.«

Die drei Worte »nicht ein Kahn« — eingesetzt wegen des Reimes — stören hier; »sie verstärken nicht, im Gegenteil:

---

[1]) G. Simmel, Goethe, a. a. O., S. 16 ff.

[2]) Vgl. die Besprechung von Ernst Lissauer im Literarischen Echo, XXI, 18.

das innere Auge sieht plötzlich einen Kahn; aber über diesen vier Zeilen ist eine verhohlene Ruhe gebreitet, es ist darin eine Vibration, gleichsam das Inwendige von Stille ist berührt.« Die restlose Objektivation ist demnach nicht vollzogen; ein leeres Füllsel scheint in sie eingeschoben, ein fremder Bestandteil, der sich ihrem Sachbezuge widersetzt. Gewiß ein technischer Notbehelf, aber zugleich macht er ersichtlich, daß eben Technik — und alles was zu ihr gehört — bloß unerläßliches Schaffensmittel ist, nur von diesem her verständlich. Die Widerstände des Materials lassen sich in keiner Weise aus unserer Grundformel ableiten; ein derartiger Versuch wäre ein ganz krauses Beginnen. Es gibt ein Ringen mit dem Material, das einmal den Künstler trägt — auch dies ist eine Gefahr — und das andere Mal sich ihm entgegenstemmt. Jeder Tätige ringt mit einem Material zur Erzielung der gewünschten Wirkung, der Lehrer mit der Kinderseele, der Bankmann mit dem ganzen Geflecht wirtschaftlicher Verhältnisse. An sich nun wird »der« Künstler schon in seinem Material erleben, so daß der Gang vom Erleben zu der Organisation von Worten oder Farben einen Weg bedeutet und keinen Sprung. Durch die immerwährende Beschäftigung mit dem Material, durch die nie aufhörende Schulung an ihm wird gerade diese Erlebensform erleichtert. Mit Recht haben deswegen zahlreiche Kunstforscher Lessings Vermutung abgelehnt, Raffael hätte auch das größte malerische Genie sein können, »wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden«[1]). Mit bezeichnender Schärfe wehrt sich darum auch ein Künstler wie Max Liebermann[2]) gegen diesen berühmten Lessingschen Ausspruch. Und Max Dessoir[3]) hat in Anknüpfung an eine Äußerung Hebbels »mit dem Wort: der Maler erobert sich seine Göttin erst durchs Malen« eine »Grundeigentümlichkeit des höheren geistigen Lebens« fest-

[1]) Emilia Galotti, I. Aufzug, 4. Szene.

[2]) Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei; Berlin 1916, S. 9, 25 u. 45.

[3]) Max Dessoir, a. a. O., S. 234.

gestellt: »die Abhängigkeit der Schöpfung von der Äußerung«. Der Maler, der irgendwie genötigt wäre, alle seine Linien oder Farben lediglich in Gedanken zu ziehen, müßte innerlich verbrennen, sich zerstören. Hat er die Bilder »in seinem Geist fertig«, muß er — wobei ich gar nicht darauf eingehen will, ob sie nicht im Malen ganz anders werden, und ob sie tatsächlich im »Geiste fertig« sind — sie malen, um sich zu befreien, weil dieses Malen sein Leben ist, und alles andere nur das Wasser, das lediglich in diesem Bette strömt. Das Wasser würde bald sich stauen, trüben und versumpfen, hätte es nicht Bewegung durch dieses Gefälle.

Wenn demnach beim Künstler ausschließlich das »Werk« den Niederschlag seines Erlebens bildet — wobei hier unter Erleben nicht etwa nur der befruchtende Anregungseindruck gemeint ist, sondern der Schaffensprozeß mit allem, was dazu gehört, also das Auswirken seiner Wesenheit — dann versteht man den richtigen Kern, den jene Literarhistoriker dunkel ahnen, die immer und immer wieder mit aller Energie sich für die Rückführung des Kunstwerkes auf den Künstler aussprechen. Dies tat z. B. R. M. Meyer im Kampf gegen Dessoir und Petersen im Gegensatz zu Simmel. Julius Petersen[1]) wendet sich gegen Simmels Bemerkung: »Es ist ein Irrtum ersten Ranges, zu meinen, daß nur das geringste für das Verständnis einer dichterischen Gestalt damit gewonnen wäre, wenn man ihr Modell aufweist.« Diese Behauptung soll schwer standhalten gegenüber einer Gestalt wie Euphorion, die nur durch Hinweis auf Byron erklärt werden kann. »Aber erst eine Ergründung der ganzen Bedeutung, die diese literarische Erscheinung in Goethes Leben gewonnen hat, und die Aufdeckung des inneren Verhältnisses Goethes zu Byron kann die Gestalt wirklich erklären.« »Je besser es . . . gelingt, das Kunstwerk als einen bis ins letzte mit Notwendigkeit bedingten einheitlichen Organismus und organischen Ausdruck

---

[1]) Julius Petersen, Literaturgeschichte als Wissenschaft; Heidelberg 1914, S. 35 ff.

der künstlerischen Persönlichkeit emporwachsen zu lassen, desto höher steigt die ästhetische Einschätzung. Je weniger die innere Notwendigkeit des Entstehungsprozesses dem Nachschaffenden aufgeht, desto mehr fällt das Übergewicht auf die Seite des beobachtenden Kritikers.« Auch für uns stellt sich die Form des Kunstwerkes bis in ihre feinsten und letzten Ausstrahlungen als Fixierung des künstlerischen Schaffensprozesses dar, wie er sich gerade in diesem Material, in dieser Seinsschicht usw. auswirkt, aber trotzdem müssen wir Petersens Schlußfolgerungen unbedingt ablehnen. Man kann z. B. eine politische Tat als gut oder schlecht erkennen, ohne sie als organischen Ausfluß einer bestimmten Persönlichkeit aufzufassen, ja sie wird dadurch weder besser noch schlechter, ob sie einen derartig organischen Ausfluß bildet oder nicht. Ihre logisch-sachliche Notwendigkeit ist etwas ganz anderes als die psychologische Notwendigkeit. Und nur sie meint Petersen. Ihm handelt es sich lediglich um genetisches Verstehen des Kunstwerkes, weit weniger um dieses selbst. Aber nicht einmal genetisch »wirklich erklären« kann man etwa Euphorion auf dem von Petersen empfohlenen Wege, ohne zugleich auf die Bedeutung zu achten, die eben der Gestalt im Organismus des Kunstwerks zukommt. Und seine Notwendigkeit fußt auf seiner eigenen Wesensgesetzlichkeit. Sie erfüllt der Künstler, weil er Künstler ist, wie etwa ein braver Mann gut handelt und damit den Geboten der Ethik genügt, mag er sie nun ausdrücklich kennen, oder mag dies auch gar nicht der Fall sein. Das Wissen kann förderlich sein, aber oft erwächst aus ihm Unsicherheit, weil dann nicht mehr das Erleben aus sich heraus in Formung reift, sondern abstrakten, vorher fertigen Kategorien unterworfen wird.

Ein Mißverständnis muß ich noch mit allem Nachdruck ablehnen: nämlich den Verdacht, als ob wir das ganze Technische der Kunst unterschätzten oder gering achteten, jenes »Handwerk«, von dem alle Künstler nicht müde werden zu berichten, unter dem sie stöhnen und ächzen, und das sie doch mit stolzer Genugtuung erfüllt. So sagt Max Lieber-

mann[1]), daß der Künstler sein Talent vom lieben Gott habe. »Was er aber daraus macht mittels seiner Technik, das ist seine Kunst. Daher ist es nicht etwa öde Fachsimpelei à la Teßmann, sondern der gesundeste Instinkt, wenn der Künstler sich Zeit seines Lebens mit der Technik beschäftigt.« Aber Liebermann ist weit davon entfernt, Technik einer geschmäcklerischen Geschicklichkeit gleichzusetzen. Er hält sie nur insofern für wertvoll, als sie Handlangerin »künstlerischen Wissens und Wollens ist, d. h. sie muß individuell sein«. Sonst hat sie höchstens kunstgewerbliche Bedeutung. Und das ist auch völlig unser Standpunkt. Die ganze Technik dient dem künstlerischen Prozeß, eben der Aufgabe, ein bestimmtes Erleben durch das Kunstwerk zu befreien und in diesem Vorgang zu seiner Entfaltung zu bringen, darum kann sie auch nur unter diesem Gesichtspunkt begriffen und gewürdigt werden. Eine absolute Technik gibt es nicht — Verselbständigung der Technik ist geistlose Manier — sondern stets nur in Relation zu einem individuellen Schaffen, zu der Gesetzlichkeit eines einzigartigen Kunstwerks. Solange die Technik allgemein bleibt — wie auf manchen Akademien — zeitigt sie bloß langweilige Konvention.

Was das technische Arbeiten selbst anlangt, stoßen wir auf weitestgehende Unterschiede, die ich nur durch wenige Beispiele beleuchten möchte. Grillparzer[2]) erzählt, daß er sich — nachdem er acht bis zehn Verse der »Ahnfrau« zustande gebracht — ins Bett gelegt habe: »da entstand nun ein sonderbarer Aufruhr, und eine Fieberhitze überfiel mich. Ich wälzte mich die ganze Nacht von einer Seite auf die andere . . . Des anderen Morgens stand ich mit dem Gefühle einer herannahenden, schweren Krankheit auf. Da fällt mir jenes Stück Papier mit den Versen in die Augen. Ich setze

[1]) Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei; Berlin 1916, S. 17 ff., S. 42 ff.

[2]) Vgl. Otto Behaghel, Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen, 1906, S. 6. Einen Vorzug dieser Schrift bildet die Verwertung ungemein zahlreicher »Künstlerworte«.

mich hin und schreibe weiter und weiter, die Gedanken und die Verse kommen von selbst.« Über »Inspiration« werden wir im nächsten Abschnitt sprechen, für uns kommt hier lediglich das völlig Mühelose des Technischen in Betracht; alles geht »wie von selbst«, »wie geschmiert«. Man lese dagegen bei Julius Mayr[1]), wie sich Leibl gleich einem Sklaven um die Solidität seiner Technik müht, oder wie Maupassant die Schaffensart Flauberts[2]) schildert: »Dann setzte er sich zum Schreiben; langsam, immer unterbrechend, wiederbeginnend, durchstreichend, darüberschreibend, die Ränder anfüllend, Worte quer darüberziehend, zwanzig Seiten schreibend, um eine zu vollenden, unter der schmerzlichen Anstrengung wimmernd wie ein Brettschneider. Tausend Meinungen bestürmten ihn zu gleicher Zeit, ergriffen ihn, und immer blieb diese entmutigende Gewißheit in seinem Geiste fest; unter allen Ausdrücken, allen diesen Formen, allen diesen Wendungen gibt es nur einen Ausdruck, eine Wendung und eine Form, um auszudrücken, was ich sagen will. Und mit aufgeblähter Wange, mit aufgetriebenem Halse und rotem Gesicht, seine Muskeln streckend wie ein Athlet, kämpfte er verzweifelt gegen die Idee und das Wort; er ergriff sie, verband sie wider Willen, hielt sie fest auf unauslösliche Art durch die Stärke seines Willens; den Gedanken zusammendrängend, bändigte er ihn allmählich unter übermenschlichen Anstrengungen und sperrte ihn wie ein gefangenes Tier in eine feste und genaue Form.« Sehr anschaulich legt Johannes Volkelt[3]) diese Schaffensunterschiede klar: »Wenn wir uns etwa Kleist in seinen Arbeiten an Penthesilea . . ., Hebbel bei seiner Judith vorstellen, so haben wir uns tief erregte, zum Teil fast an Besinnungslosigkeit grenzende Zustände vor Augen zu führen. Oder wenn man das künstlerische Lebenswerk Delacroix' überblickt, so wird man an ein von Fieberglut erfülltes Schaffen zu denken haben. Wesentlich anders werden wir

---

[1]) Julius Mayr, Wilhelm Leibl; Berlin, 2. Aufl., 1914, S. 133 ff.

[2]) Theodor Reik, a. a. O., S. 150 ff.

[3]) Johannes Volkelt, a. a. O., III, 1914, S. 144.

uns Gottfried Keller in seiner Arbeit an den Leuten von Seldwyla vorstellen müssen. Er selbst sagt: diese Novellen seien ganz spielend entstanden, mit dem größten Pläsier schreibe er daran; es sei eine ganz lustige Arbeit.« Diese Differenzen weisen auf die Individualisierung des Technischen hin, das eine Mal fügt es sich glatt und ohne jegliche Reibung der künstlerischen Aktivität, das andere Mal bewegt sich diese selbst stoßweise, windet sich in Krämpfen und in heroischer Anspannung erzwingt sie sich die Lösung. Unzählige Vorstudien können dazu dienen, um endlich jene Tat des Kunstwerks rein und schlackenlos herauszustellen. Gerade deswegen kann aber grundsätzlich gar nichts darüber ausgesagt werden, ob der Gestaltungsvorgang lustvoll oder unlustvoll sein müsse, ob die Schwierigkeiten des Materials leicht oder mühselig überwunden werden usw. Auch hier wird man unschwer eine Angriffstelle finden, um typische oder individuelle Besonderheiten zu erkennen, also eine weitgehende Variabilität innerhalb der Spannweite, die unsere Grundformel abgrenzt.

Aber die wesentliche Beziehung auf das Technische liegt in unserer Formel; denn wie sollte auch in aller Welt der Künstler in einer auf Gefühlserleben zielenden Darstellung das ihn Erschütternde objektivieren und damit seine ureigenste Seinsweise erfüllen, als eben mit den Mitteln der Technik. Wie er sich sie aneignet und wie er sie handhabt, kommt hier nicht in Betracht; aber da müssen sie sein, um sein Wollen zu verwirklichen, und so, daß sie gerade diesem Wollen angemessen sind. Diese Beziehung auf das Technische ist deswegen weniger leicht ersichtlich, weil wir allzu geneigt sind, unsere eigene Erlebensform unterzuschieben[1]), die aber keineswegs den Künstler bindet. Sein eigenstes Erleben ist seine Schaffensart, und die prägt sich bereits im Erleben des Fremden aus. Alles nimmt die Richtung in das Gegenüber, in die objektivierte Gestaltung, die gefühlswirksam

[1]) Vgl. dazu Friedrich Gundolf, Goethe; Berlin 1916, S. 2.

ist. »Gefühlserfüllt« oder »gefühlsträchtig« wären hier wenig geeignete Ausdrücke; denn auch das, was ein Dilettant sagt, mag von seinem Gefühl völlig durchglüht sein, aber er objektiviert es nicht, es ist nicht an die Gestaltung gebunden. Dazu muß der Künstler ein vollkommener »Techniker« sein. Auch der Mann der Tat, dessen Wesen in Handlung sich erfüllt, muß sich einer Technik befleißen, um erfolgreich vorgehen zu können. Dazu gehören naturgemäß gewisse Fähigkeiten. Aber sie empfangen erst ihre Bedeutung von jener Grundeinstellung her. Eingeordnet in andere Zusammenhänge wäre vielleicht das hier Fördernde ein arges Hemmnis, möglicherweise etwas, das die ganze Persönlichkeit zugrunde richtet. Sagt man einfach, der Künstler müsse Sinn für Form haben und ein guter Techniker sein, ist doch gleich die Frage gestattet: warum »plagt« er sich sein ganzes Leben, zusammenstimmende Farben nebeneinanderzusetzen, aus dem Marmor Statuen herauszuschlagen oder Worte so zu verknüpfen, daß die Gefühlsgewalt irgendeines Geschehens sie durchbraust? Tut er das nur aus Menschenfreundlichkeit, um andere zu ergötzen? oder aus Ruhmsucht, aus Geldgier? Sicherlich können diese Motive mitspielen, und sie sind wichtig für die Psychologie einzelner Künstler, aber keineswegs für die Wesenserkenntnis des Künstlers. Jemand muß das Zeug zum Malen in sich haben, um durch Ruhmsucht oder Geldgier zu stärkeren Leistungen angestachelt zu werden; ohne diese Anlage nützen jene »Ideale« nichts, oder sie suchen sich einen dem betreffenden Individuum gangbareren Weg. Auch die billige Antwort genügt nicht, der Künstler schaffe eben, weil es ihm Freude mache, so »wie der Vogel singt«. Ob der Vogel nur singt, weil ihn das Singen freut, diese gar nicht so einfache Entscheidung müssen wir dem Tierpsychologen überlassen. Aber für die Freude des Künstlers haben wir den einzigen Anhaltspunkt: das Schaffen. Aus Mangel an anderen Ursachen nimmt man eben die Freude an, so wie man aus Lust am Spiel spielt. Aber den tieferen Grund der Spiellust bildet die Tatsache, daß wir uns in ihm in angemessener Weise

— jeder nach seiner Anlage und Art — ausleben. Das Mädchen spielt mit Puppen, und der Knabe rauft usw. Und dieses angemessene Erleben ist für den Künstler sein Schaffen, nur in ihm vermag er sich auszuleben. Jetzt ist es auch verständlich, warum er »Sinn für Form« oder »Sinn für Technik« haben muß: weil dies die einzigen Mittel sind, die jenes Ausleben ermöglichen. Wie das Kind sich die ihm notwendigen Spiele schafft oder sie lernt, schafft sich der Künstler oder lernt das, dessen er zur Betätigung seiner Seinsweise bedarf. Aber diese »Grundformel seiner Existenz« ist der Mittelpunkt, von dem aus alles andere ersichtlich wird. Verlassen wir ihn, halten wir immer nur Trümmer in Händen, die nie zu einer Ganzheit sich runden.

§ 9.

Besondere Beachtung hat stets die Tatsache der Inspiration gefunden; nicht nur weil die meisten Künstler von ihr sprechen, sondern weil sie gleich allem scheinbar »Wunderbaren« die Gemüter erregt. Berühmt sind Platos[1]) Worte geworden, daß die Dichter nicht infolge einer Kenntnis ihre Dichtungen schaffen, sondern durch eine Art Veranlagung und in Verzückung wie die Seher und Orakelsänger. »Wer aber ohne Wahnsinn an der Musen schöpferische Tore geht, im Glauben, durch bewußtes Können ein rechter Dichter zu sein, erreicht nichts und wird mit seinem Werke der Besonnenheit von dem des Wahnbefangenen verdunkelt.« Und in unserer Zeit verdankt die Philosophie Bergsons[2]) ihre größten Erfolge dem Umstande, daß er der Intuition die entscheidendste Rolle zuweist. Hat der literarisch Tätige alle Vorarbeiten beendet, muß er sich in das Herz des Gegenstandes hineinversetzen,

---

[1]) Vgl. Ottomar Wichmann, Platos Lehre vom Instinkt und Genie, 1917; 40. Ergänzungsheft der Kant-Studien, S. 79 ff.

[2]) Vgl. Walter Meckauer, Der Intuitionismus und seine Elemente bei Henri Bergson; Leipzig 1917, S. 31 u. 122 f., und »Ästhetische Idee und Kunsttheorie«; Kant-Studien, XXII, 3.

»um so tief wie möglich sich einen Antrieb zu holen, demgegenüber man nichts mehr zu tun hat, als sich gehen zu lassen«. »Diese Strömung aber ist es, die der Künstler zu greifen trachtet, wenn er sich durch eine Art Sympathie ins Innere des Gegenstandes versetzt; so durch eine Anstrengung der Intuition die Schranke niederreißend, die der Raum zwischen ihn und sein Modell schiebt.« Die moderne Psychologie hat nun auch der Inspiration den Charakter des Mystisch-Magischen abgestreift und versucht, ihr mit den Mitteln der Wissenschaft gerecht zu werden. Dieses psychologische Verstehen und Erhellen, so wichtig es auch immer sein mag, kommt hier für uns nicht in Betracht. Wie weit in der Inspiration unbewußte Vorgänge, latente Einstellungen oder determinierende Tendenzen sich betätigen, ist für ihr psychologisches Begreifen von grundlegender Bedeutung. Wir stehen jedoch vor einer anderen Frage: gehört die Inspiration zum Wesen des künstlerischen Schaffensprozesses? wie verhält sie sich überhaupt zu diesem?

Vorerst müssen wir uns grundsätzlich über das entscheidende Kennzeichen der Inspiration klar werden. Richard Müller-Freienfels[1]) spricht die übliche Anschauung aus, wenn er als »Charakteristika der Inspiration eine gewaltige Gefühlserregung und ein plötzliches, gleichsam unpersönliches Aufzucken der Gedanken« namhaft macht. »Gewaltige Gefühlserregung« scheint mir keineswegs dem Wesen der Inspiration zugehörig. Es kann ein Mensch tagelang furchtbar aufgeregt sein, oft qualvoll gepeinigt wie unter einer hereinbrechenden Krankheit; aber gerade im Augenblick der Inspiration tritt die große Beruhigung ein, die klare Erleuchtung. Oder die Aufregung folgt erst der Inspiration; sie vermag aber auch hervorzuspringen, ohne daß ein stärkerer Gefühlssturm ihr vorangeht oder ihr nachkommt. Also nur das plötzliche, unpersönliche Überschüttetwerden von einem Gedanken

[1]) Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, a. a. O., I, S. 194 ff.

gehört zur Inspiration, während wir je nach dem Charakter der vorhandenen oder fehlenden Affekte geradezu zwei große Klassen unterscheiden können: eben die Inspiration, die aus den Wogen brandender Gefühle emportaucht und von ihnen getragen wird, und jene — wenn wir so sagen dürfen — kalte Inspiration, die sicherlich auch ein Zustand höchster Lebenssteigerung ist, in dem aber diese Lebenssteigerung sich nicht in der Form heftiger Gefühlswallungen ausdrückt, sondern in einer kühlen Hellsichtigkeit, deren Strahlen gleichsam alles durchdringen. Sehr glücklich trifft hier das Wort »Erleuchtung« zu; der betreffende Mensch ist wahrhaft erleuchtet, weil das vorher Dunkle ihm licht wird. Auch Österreich[1]) lehrt gleich uns, daß ein extrem hochwertiger Gefühlsgehalt zwar in der Regel für die Inspiration kennzeichnend ist, aber doch nicht ausnahmelos. »Das eigentlich charakteristische Merkmal, durch das inspirierte Gedanken sich von normalen Erlebnissen unterscheiden, ist das mangelnde Aktivitätsbewußtsein des Individuums. Inspirierte Gedanken kommen passiv über den Menschen.«

Man unterschätze nicht derartige Unterscheidungen als Haarspaltereien. Will man tatsächlich die Schaffensart einzelner Künstler ergründen, muß man alle diese Differenzen in Betracht ziehen. Dies ist nur möglich, wenn klare Wesenserkenntnisse den Grund legen. Den Gefühlsanteil halten wir keineswegs für eine zufällige Beigabe der Inspiration — viele Inspirationen können nur dem gefühlszerpflügten Boden entwachsen — wohl aber für keine unerläßliche Wesenseigenschaft. Es bleibt für uns das plötzliche, unpersönliche Dasein des Gedankens, der ohne absichtliches Zutun des Denkers auf einmal vor ihm steht, wie ihm zugeflogen. Wer um Beispiele verlegen ist, der lese sie etwa bei R. Hennig nach, in seiner Abhandlung über »das Wesen der Inspiration«, die 1912 in den Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung

[1]) Traugott Konstantin Österreich, Einführung in die Religionspsychologie und Religionsgeschichte; Berlin 1917, S. 70 ff.

erschien. Aber auch sonst herrscht kein Mangel an geeigneten Belegen. Mit geradezu klassischer Plastizität drückt Grillparzer einmal diesen Sachverhalt aus:

»Du nennst mich Dichter, ich bin es nicht!
Ein anderer sitzt, ich fühl's, und schreibt mein Leben,
Und soll die Poesie den Namen geben,
Statt Dichter fühl' ich höchstens mich Gedicht.«

Sehr anschaulich beschreibt auch Arnold Zweig in seiner 1918 veröffentlichten Geschichte »Bennarône« das Aufblitzen einer Inspiration. Die Szene spielt in der Schulstube der Untertertia. »Man hatte die Sage vom Herzog Ernst und seinen Abenteuern durchgenommen; gegen Schluß der Stunde fragte der Chef, selbst weggeführt und vertieft in die schimmernde und fremde Welt, wie denn dies seltsame bunte Wesen: einfüßige Springermenschen, großohrige Völker, Lotosesser und Höhlen voller Rubinen in die deutsche Sage gedrungen sei. ‚Aber das könnt ihr noch nicht wissen,' schloß er für sich und erwachend, und sah mit Staunen Bennarônes erhobene Hand. ‚Nun?' fragte er ungläubig, und: ‚Aus den Kreuzzügen,' sagte bebend vor Erregung die helle Stimme des Kindes. Der Direktor schlug vor Entzücken die Faust auf den Tisch: ‚Der Bursch weiß alles!' rief er und fragte, woher. Beschämt sagte Karl, er habe es gelesen, und die Glocke schallte, während ihm die erste Eins ins Notizbuch gemalt wurde. Er zitterte noch. Er hatte eben gelogen; niemals hatte er dergleichen gelesen, ja, bevor die Frage gestellt war, nichts von solchen Beziehungen geahnt. Aber im Augenblick, da sie gesprochen ward, flammte in ihm die Eingebung auf, er erlitt eine Intuition, er sah jäh und flammend den Zusammenhang, unbeirrbar, ganz genau — — und dann schämte er sich, zu verraten, daß er sich ihn gedacht, daß er ihn erzeugt hatte . . . Aber nie vergaß er diesen Augenblick und dies Glück des Schaffens.«

Wenn aller Inspiration (auch der des Forschers oder der des Mannes der Tat) Plötzlichkeit und Unpersönlichkeit anhaften, warum gab da immer gerade die Inspiration des Künst-

lers viel zu schaffen? Psychologisch handelt es sich ja dabei stets um das gleiche, nur differenziert nach Begabungs- und Interessenrichtung usw. Denken wir etwa an die Geschichte mit dem Newtonschen Apfel, wobei wir ihre historische Glaubwürdigkeit nicht nachprüfen wollen. Jedenfalls ist sie innerlich durchaus möglich und darum auch stets als Musterbeispiel einer »wissenschaftlichen« Inspiration herangezogen worden. »Auf freiem Felde sich ergehend, sann Newton über die Keplerschen Gesetze und die Erklärung der merkwürdigen Eigenheiten des Planetenlaufes nach, als plötzlich ein Apfel vor ihm niederfiel. Und wenn er höher gehangen hätte, frug er sich, wäre er nicht auch dann gefallen? Ja! Und wenn er noch höher, und so hoch gehangen hätte wie der Mond, wäre er nicht auch dann gefallen? Ja! Warum also fällt der Mond selbst nicht zur Erde? So trug er das große Erklärungsprinzip, den Gedanken der Gravitation, hinauf in das Reich der Sterne; und offenbar ist dies ganz die Art und Weise, wie auch uns Gedanken zu kommen und Beziehungen sich zu knüpfen pflegen.« Diese Beschreibung Franz Brentanos[1]) scheint mir bereits rationalistische Ausdeutung. Aber weil diese so zwanglos sich einstellt, weil der logische Zusammenhang so leicht geknüpft zu werden vermag, hat die Tatsache der wissenschaftlichen Inspiration lange nicht das Staunen und die Verwunderung geweckt, gleich der des Künstlers. Und wenn ein Mann der Tat — vor eine bestimmte Lage gestellt — diese unter dem Einfluß einer plötzlichen und unpersönlichen Eingebung durch kühnes Handeln durchschneidet, ist es meistens nicht allzu schwierig, die Notwendigkeit gerade dieses Entschlusses durch die konkreten Umstände begreiflich zu machen. Wir können die Entfernung, die jener eben mit einem einzigen Sprunge durchmaß, Schritt für Schritt durchmessen. Es scheint eine Verdichtung vorzuliegen, und die Auflösung offenbart gleichsam ihren Mechanismus. Ob es sich »wirklich« so verhält, will ich nicht

[1]) In seinem Vortrage »Das Genie«; Leipzig 1892.

entscheiden; jedoch der »Eindruck« besteht jedenfalls. Aber warum fallen dem Künstler gerade diese Töne ein, oder jene Verse oder jene Farbenakkorde? Wie kommt er dazu, das Leid einer Liebe in die schlichte Folge einiger Töne umzusetzen? Auch hier wird heute jeder auf die »Vorbereitung« hinweisen, die bereits das ganze Erleben in eine bestimmte Bahn steuert und unter einer bestimmten Zielsetzung arbeiten läßt. Aber wie sehr wir uns auch abmühen, es wird weit mühseliger und unsicherer sein, die Zwischenglieder namhaft zu machen und den Vorgang zu rationalisieren. Wir wollen nun diese Tatsache nicht einfach hinnehmen und uns dabei beruhigen, daß der fragliche Gradunterschied der psychologischen Erklärung weiter keine Hindernisse bereitet, sondern sie im Gegenteil aus dem Wesen des Künstlers zu erhellen suchen. Wir wissen bereits, daß das aufnehmende Erleben des Künstlers »artistisch tingiert« ist, d. h. die Richtung auf das gefühlswirksame, objektivierte Gestalten hat, natürlich nicht jedes aufnehmende Erleben, aber jenes, das in die eigentlich künstlerische Sphäre taucht. Darum muß es auch keineswegs ein »Sprung« sein — den Zwischenglieder überbrücken könnten — von dem aufnehmenden Erlebnis zum Werk; etwa von der Leidenschaft zu einem leidenschaftlichen Musikstück. Denn jene Leidenschaft ist schon irgendwie »musikalisch« durchtränkt. Ein Ereignis wird eben in die Ganzheit künstlerischer Erlebensweise hineingezogen und dadurch schon assimiliert. Warum sind dann aber dabei die Momente des »Plötzlichen« und »Unpersönlichen« so auffallend, sogar subjektiv stark betont? Es wäre doch scheinbar eben das Gegenteil zu erwarten. Denn, wie Max Dessoir[1]) mit Recht ausführt, unterscheidet sich schon die künstlerische Lebenserfahrung von dem, was gemeinhin so genannt wird, dadurch, daß sie kein eigentliches Beobachten ist, »sondern viel unwillkürlicher, ein instinktives Sehen und Erinnern«. Denn jedes »sogenannte Beobachten« verändert und zerstückelt die Dinge, »während sie in die Seele des absichtslos

[1]) Max Dessoir, a. a. O., S. 237 ff. u. 250 ff.

erlebenden Künstlers in Vollständigkeit eintreten«. »Was den Dichter in seiner Menschenkenntnis auszeichnet, ist zunächst das breite und zuverlässige Gedächtnis für alle die Möglichkeiten, die er in seinem Werden durchlaufen hat; der Durchschnittsmensch vergißt zum Erstaunen schnell, wie ihm unter früheren Bedingungen zumute war.« Aber »aus dem Stückchen Leben, das der Dichter offensichtlich durchlebt, gewinnt er noch nicht die Fülle und Vielzahl der Individualitäten. So schafft die Einbildungskraft neue Erlebnisse und Persönlichkeiten. Mehr noch als das Gedächtnis für den wirklich durchlaufenen Persönlichkeitswechsel vermag die Lust am Anderssein Sinn und Blick für fremde Seelen zu schärfen. Als das Ursprüngliche behaupten wir demnach die Freude an der Metamorphose, an der Loslösung, und nicht etwa den Wunsch, fremde Individualitäten zu durchschauen.« So sagt z. B. Goethe zu Eckermann am 26. Februar 1824: »Ich schrieb meinen ‚Götz von Berlichingen' . . . als junger Mann von zweiundzwanzig und erstaunte zehn Jahre später über die Wahrheit meiner Darstellung. Erlebt und gesehen hatte ich bekanntlich dergleichen nicht, und ich mußte also die Kenntnis mannigfaltiger menschlicher Zustände durch Antizipation besitzen.« Und auch wo der Künstler eben als Künstler Geschehnisse der Umwelt auffaßt, tut er dies gewiß nicht unter der wissenschaftlichen Kategorie reiner Objektivität oder unter dem Gesichtspunkt praktischer Nützlichkeit, sondern schon unabsichtlich trifft er die Apperzeptionswahl in der ihm gemäßen Richtung, formt den Rohstoff in der ihm dienlichen Weise. Eine Geste, eine Linie, ein Farbenspiel reißt ihn hin, und alles andere unterordnet sich diesem Hauptakzent, oder scheidet ganz aus. Eine Analogie bieten pathologische Fälle, die A. Pick[1]) in bewundernswert scharfsinniger Weise interpretiert

[1]) A. Pick, Zum Verständnis des sog. Vorbeiredens in hysterischen Dämmerzuständen; Monatsschr. f. Psychiatrie u. Neurologie, 42. Bd., 1917, und Fortschritte der Psychologie, II, 1914, S. 191; vgl. auch eine interessante Beobachtung bei H. J. F. W. Brugmans, Die Verlegenheit, ihre Erscheinungen und ihr konstitutioneller Grund; Zeitschr. f. Psychologie, 81, S. 211.

hat: es handelt sich um das sogenannte Vorbeireden in hysterischen Dämmerzuständen. Die Unsinnigkeit der Antworten und des Umgehens mit Gegenständen beruht eben darauf, daß nur einzelne, gar nicht sachbildende Momente beachtet werden, z. B. nur Farbe oder Glanz. Glückt es, das vorhandene Beachtungsrelief aufzudecken, liegt »Methode in dem Unsinn«, und alles scheint folgerichtig. Die gleiche Folgerichtigkeit zeichnet den Künstler aus, wenn wir den Erlebensansatz finden, wobei wir berücksichtigen müssen, daß eben schon die Apperzeptionen von dem Durchschnitt abweichen. Das kann nicht erzwungen werden, ebenso wenig wie der Simulant auf die Dauer jenes Vorbeireden mit Erfolg festzuhalten vermag, denn bei ihm wird es zu barem Unsinn; und sucht der Künstler gewaltsam das Erleben auszupressen, wird es schwankend, unsicher oder überkrampft. Nur die seinem persönlichen Wesen entströmende Natürlichkeit verbürgt Echtheit und organisch-harmonische Reifung.

Wenn dies die künstlerische Erlebensform ist — und sie muß es sein, soll sie nicht zur wissenschaftlichen Beobachtung oder zum Eingreifen in die Praxis führen — eignen ihr an sich Plötzlichkeit und Unabsichtlichkeit. Nichts wird »nur« erarbeitet, kann auch gar nicht — in diesem Sinne — erarbeitet werden, sondern muß aus jener Grundeinstellung erwachsen, wie ein säftestrotzender Baum im Frühjahr mit Blüten sich bedeckt. So scheint denn die Inspiration notwendig, nicht lediglich als willkommene Beigabe, ohne die es schwerer ginge; nein, es ginge überhaupt nicht. Darüber darf man sich auch durch Zeugnisse nicht täuschen lassen, wie sie etwa von Lessing herrühren, der alles erarbeitet wähnt, und dem angeblich nichts zufliegt. Man wird einerseits mit Recht Lessing als »versetzten« Künstler betrachten dürfen und anderseits einsehen, daß die von ihm gemeinte Arbeit sich mehr auf Ausbau und Einzelheiten der Darstellung erstreckt, daß aber schließlich die Gestalten in »Nathan« oder in der »Minna von Barnhelm« nicht allein der Arbeit entsprungen sein können. Man verabschiede endlich die aus antiken

Anekdoten überkommene Vorstellung, als ob das Bild der Helena oder Venus gewonnen würde durch Zusammenleimung der schönsten Körperteile verschiedener Frauen; selbst wenn eine solche Übernahme stattfinden sollte, wäre sie doch nur möglich im Verfolg einer bestimmten Vision, im Banne eines — wenn auch unbewußten — Ideals. So scheint denn wesensnotwendig die Verknüpfung von Inspiration mit künstlerischem Schaffen. Gerade weil sie so notwendig und durch kein Surrogat ersetzbar ist, wird ihr Kommen oder Ausbleiben einen unauslöschlichen Eindruck machen. Sie läßt sich nicht zwingen, aber der Künstler bedarf ihrer. Der große Schauspieler Friedrich Mitterwurzer äußerte einmal zu Max Martersteig[1]): »Ich versenke mich mit aller Sammlung in die darzustellende Dichtung. Wirkt sie überhaupt auf mich ein, so befällt mich bald ein eigener Zustand, in dem ich die Gestalten, namentlich aber die, welche ich darstellen möchte, leibhaft, greifbar, bestimmt in allen ihren beschriebenen Lebensäußerungen nicht vor mir sehe, sondern in mir. Was ich sein soll, und wie ich es sein soll, das steht in seinen wesentlichen Formen, erfüllt von seinem gesamten Gefühlsinhalt, eigentlich mit einem Schlage vor meiner Seele. Daran merke ich auch, daß ich die Rolle spielen kann. Treten dieser Zustand und dieses Erleben nicht ein, so wird gewöhnlich nie etwas aus der Rolle; alle Anstrengung des Verstandes kommt ihr nicht bei. Und da ich jenen Zustand und seine Wirkungen nicht erzwingen kann, so wird, falls man die Rolle von mir erzwingt, meine Leistung eine matte und unsichere sein.« Martersteig sagt, es war im höchsten Grade überraschend, Mitterwurzer auf einer »allerersten Probe, als er den Wortinhalt seiner Rolle noch gar nicht beherrschte, doch in einer hinreißend wirkenden Umwandlung zu sehen. Erscheinung und Ausdruck der fremden Wesenheit, die er darzustellen hatte, offenbarten sich wie blitzartige Intuitionen; er stand

---

[1]) Vgl. meine »Psychologie der Simulation«, a. a. O., S. 51 f., und Konstantin Österreich, Die Phänomenologie des Ich in ihren Grundproblemen, 1910, I, S. 457 ff.

ganz unter dem Banne des Charakters«. Zugleich erhellt daraus, wie gleichsam die Intuition vorbereitet werden kann; das ganze Leben des Künstlers vermag zu einem stets bereiten Gefäß für ihre Aufnahme zu werden, zu einem Boden, in dem ihr Samenkorn auch gleich aufgeht. Die Angewiesenheit des Künstlers auf die Inspiration darf nicht in jenem lächerlichen Sinne verstanden werden, als ob der Künstler gar nichts zu machen brauchte, als warten; sondern die Leitung muß da sein, damit der elektrische Funke hervorspringen kann. Aber das ist eine Anschauung, die wir heute alle teilen. Weil jedoch der Künstler diese Inspiration so zu seinem Leben benötigt, wie der Hungrige das Brot, darum spricht er auch so viel von ihr, darum verehrt er sie, darum ist sie ihm etwas »Göttliches«; das »Wunder«, um das ihn bangt und auf das er vertraut, und um das er ringt, wie Jakob mit dem Engel, damit es ihn segne und begnade.

Wenn wir hinsichtlich des Momentes der Unwillkürlichkeit und Plötzlichkeit die auf Inspiration prädestinierte Grundanlage des Künstlers erkannten, gilt dies in gleichem Maße von der »Unpersönlichkeit«. Wir wissen ja von der Objektivierung im künstlerischen Schaffen, dem selbst das Subjektivste gegenständlich wird, das sich vom Leben loslöst, indem es herausgestellt wird in gefühlswirksamer Gestaltung, in deren Formen der ganze Reichtum steckt, den der Nichtkünstler in sich beschließt oder in Handlung umsetzt. Und in dieser Richtung des »Unpersönlichen« liegt auch die Inspiration als ein gesteigerter Zustand, aber als einer, der an sich dem Künstler nahesteht. Gerade darum könnte man meinen, er sollte doch für den Künstler nichts Überraschendes, nichts Seltsames haben. Das rührt — wie bereits erwähnt — von der ungeheueren Bedeutung her, welche die Inspiration für den Künstler besitzt; ohne sie ist er unfruchtbar, ein ungeduldig Wartender. Sein ganzes Wesen drängt zu den Inspirationen, und dann werden sie ebenso notwendig in der Richtung dieses Wesens ausgewertet. Jeder Produzierende bedarf der Inspiration, aber keiner so sehr wie der Künstler.

Der Tatmensch kann sich immerhin verstandesmäßig in der Umwelt zurechtfinden durch sorgfältiges Abwägen aller Umstände; der Forscher kann in Verfolgung bewährter Methoden sehr Brauchbares liefern; aber der Künstler, der nur arbeitet, gerät entweder ins Akademisch-Dogmatische oder ins Tastend-Unsichere. Er gleicht dann einem Maurer, keinem Baumeister. In Leben, Wissenschaft und Handwerk ist Platz für »Maurer«; sehr viel Arbeit — und wichtige — muß von ihnen geleistet werden, aber der Kunst sollen sie fernbleiben. Sie sind nicht etwa kleine, bescheidene Künstler, sondern geradezu kunstfeindlich, weil sie notwendig an Äußerliches sich klammern. A. von Werner — der einst bezeichnenderweise von der Farbenphotographie eine ernste Gefahr für die Malerei besorgte — ist da ein Musterbeispiel, mag man noch so sehr seine Gewissenhaftigkeit und Peinlichkeit rühmen; und nicht minder charakteristisch sind manche Erscheinungen der jüngsten Gegenwart, die starre Durchführung einer Theorie für Kunstschaffen halten.

Stellten wir uns so ganz auf die Seite der Inspiration — wobei wir natürlich keineswegs meinen, ein Werk bedürfe immer nur einer Inspiration —, dürfen wir doch anderseits auch das »Verstandesgemäße« im weitesten Sinne des Wortes nicht unterschätzen. Ich will dabei wieder nicht in eine Erörterung der psychologischen Frage eintreten, ob es sich hier vorwiegend um »latentes Denken« oder um irgendwelche andere intellektuelle Akte handelt, sondern nur das Wesensnotwendige betonen. Daß da nun abermals einer der Punkte berührt ist, wo die Wirklichkeit in unzähligen Nuancen sich differenziert, scheint selbstverständlich. Je nach dem Anteil des Intellektuellen werden sich nicht nur einzelne Künstler voneinander unterscheiden, sondern ganze Kunstschulen, ja vielleicht Völker in der Art ihrer Kunstbetätigung. Mag der Künstler noch so sehr im Banne der Inspiration stehen, er erliegt ihr als Künstler nicht völlig; und wenn sie ihm gleichsam Verse eingibt, steht er ihnen doch mit einem gewissen wählerischen Geschmack »gegenüber«; er übernimmt nicht blind das Gnadengeschenk der Intuition; ihr Glanz wird

stets auf Goldechtheit geprüft. Dieses Gegenüberstehen — auf das wir immer wieder zu sprechen kommen müssen — dämpft schon an sich auch die stürmischesten Wogen und Wallungen. Jedenfalls ertrinkt der Künstler in ihnen nicht; so wenig, daß häufig der Erfolg gerade vom Künstler gemessen wird, »nach den Anstrengungen, nach den Schwierigkeiten, die überwunden worden sind, nach dem Fleiß, der darin steckt. Folgerichtig bestimmt diese Arbeitsweise nun auch das Urteil«[1]). Menzel hat sich in seinem Alter bis zu dem grotesken Ausspruch verstiegen, Impressionismus sei die Kunst der Faulheit. Und selbst bei einem Künstler wie Rembrandt warnt uns der beste Kenner Carl Neumann[2]), das außerordentlich Ursprüngliche und Naturstarke seiner Begabung ausschließlich zu werten und Schnelligkeit seiner künstlerischen Entschlußfähigkeit und zeichnerischen Niederschrift mit Überbetonung hervorzuheben. »Alles das ist gewiß da; aber das andere ist auch da.« Man hat ja lange darum gestritten, ob der gute Schauspieler einfach in seiner Rolle aufgehe; heute teilen wir ganz allgemein die Ansicht Friedrich Kayßlers[3]), daß der Schauspieler auch in den Zuständen der Selbstvergessenheit immer noch »ein winziges, waches Auge im Gehirn« bewahren müsse. Als Josef Kainz[4]) im reiferen Alter den Orest spielte, »stürzte ihm plötzlich die Träne, die ihm sonst nicht mehr leicht kam, in blanken Bächen aus dem Auge. War er so traurig über das Schicksal des Orest? Ganz gewiß nicht; aber er hatte sich so in den Orest verwandelt, daß er dem Orest zuhören konnte, und da weinte er voll Lust über die Schönheit der Verse in seiner Stimme.« Oder man höre, was Richard Strauß[5])

---

[1]) Karl Scheffler, Adolf Menzel; Berlin 1915, S. 88.

[2]) Carl Neumann, Rembrandts Handzeichnungen; München 1918, S. 8.

[3]) Friedrich Kayßler, Das Schaffen des Schauspielers; im Bericht über den Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; Stuttgart 1914, S. 395.

[4]) Arthur Eloesser, Dramaturgische Bemerkungen; Vossische Zeitung, 1918, Nr. 38.

[5]) Vossische Zeitung, 1914, Nr. 239.

über sein eigenes Schaffen sagt: »Ich verbringe den Sommer in Garmisch in Bayern. Es gibt da viel Grün und viel Ruhe. Die Linden duften mir ins Haus hinein. Hier kommt mir die Schaffenslust am häufigsten. Im Winter, vom November zum April, arbeite ich sehr kühl, ohne jedes Hasten, ja sogar ohne jede Emotion. Man muß schon Herr über sich selbst sein, wenn man das wechselnde, in ewiger Bewegung befindliche, flußartige Schachbrett, so da Orchestration heißt, in Ordnung halten will! Der Kopf, der ,Tristan' komponiert hat, mußte kalt sein wie Marmor. Ich arbeite langsam. Von meiner ersten schöpferischen Idee bis zur endgültigen Verwirklichung des Werkes vergeht immer viel Zeit. Ich meine, daß die Erfindung, wenn sie etwas Neues, Fesselndes bringen soll, Zeit braucht. Die größte Kunst ist die Kunst zu warten, abwarten zu können. Die Stoffe bilden sich, wie die Wesen Gestalt annehmen: langsam!« Es kommt hier nicht auf weitere Beispiele an, um zu zeigen, wie die intellektuellen Faktoren bei verschiedenen Künstlern wirken; wesentlich ist nur das »winzige, wache Auge«. Sein Achthaben verhütet chaotischen Zerfall des Werkes, ordinäre Entgleisungen usw. Nun könnte man aber annehmen, daß gerade der vollkommene Künstler dieses »Auges« nicht bedürfe, sondern nur jener, der immer oder oft in Gefahr sei, abzuirren, und deswegen einer Kontrolle benötige. Ich meine hier unter dem Bilde des wachen Auges weit weniger einen Kritiker, der Fehler ankreidet und verbessert, als eben den »Zuschauer«, der schon durch sein Dasein Fehler verhütet, indem man sich vor ihm »zusammennimmt« und nicht »gehen läßt«. Reißt diese Sicherung, gibt es Kurzschluß: hemmungsloses, undisziplinertes Fließen. Hans von Marées[1]) sagt: »Das Auge des Künstlers sieht mit Leidenschaft; aber alle Leidenschaft ist nur Unheil, wenn sie sich der Leitung des Verstandes entzieht.«

---

[1]) Karl von Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers; Luxemburg 1908, S. 80.

§ 10.

Von vielem noch müßte in diesem Zusammenhange die Rede sein, wollten wir alle Folgerungen entwickeln, wie sie sich im Lichte unserer Grundauffassung darstellen. Aber nur einiges Wenige soll noch zur Sprache kommen, weil andere Fragen unser Aufmerken fordern. Gehört etwa die bekannte Angst vor dem Leben zum Wesen des Künstlers? Sie kann sich äußerlich fast komisch dokumentieren, wie etwa bei Ibsen, von dem Helene Raff im Literarischen Echo (XVI, 16) erzählt, er hätte eine merkwürdige Scheu vor dem Feuer gehabt, Furcht, daß mit brennenden Lichtern Unheil gestiftet werden könnte. »Seine Gattin begnügte sich deshalb zu Weihnachten mit einem kleinen Tannenbaum, während ihr eine richtige Nordlandstanne lieber gewesen wäre.« Aber die Komik erlischt schon, wenn wir hören, daß Ibsen »als Schulknabe monatelang von der Vorstellung geplagt worden sei, wie es wäre, wenn er jetzt aufstünde und den Lehrer mit dem Lineal auf die Nase schlüge. Später sei ihm, so oft er mit jemand am Rande eines Abhangs gegangen, der Gedanke gekommen: wenn der nun stürzte oder ich ihn hinunterstieße«. »Übrigens war Ibsen in hohem Grade mit Schwindel behaftet, so sehr, daß er auf . . . Bergwanderungen verzichten mußte.« Oder wir lesen, wie Georg Hermann[1]) berichtet: »Ich bin nur einer, der unter dem Vorwand erzählter Geschichten in Worten seinem verrinnenden Dasein Form zu verleihen sucht, um irgend etwas davon in Händen zu behalten, oder richtiger, um nicht daran zu ersticken.« Hierher gehört es auch, wenn Arthur Schnitzler in seiner Tragikomödie »Das weite Land« Doktor von Aigner sagen läßt: »Sollte es Ihnen noch nicht aufgefallen sein, was für komplizierte Subjekte wir Menschen im Grunde sind? So vieles hat zugleich Raum in uns —! Liebe und Trug . . . Treue und Treulosigkeit . . . Anbetung für die eine und Verlangen nach einer anderen oder nach mehreren. Wir ver-

[1]) Literarisches Echo, XVI, 12, S. 824.

suchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches ... das Natürliche ist das Chaos.« Und geradezu aus der Angst vor dem Chaos haben manche Forscher die Kunst entspringen lassen als ordnende Organisation, die das Chaos überwindet; und der Wille zur Verewigung ist es, der schöpferisch im Künstler sich auswirken soll[1]). Die Angst vor dem Chaos durchbebt ja auch den Gelehrten, und er erhebt sich über das Chaos durch die Wissenschaft. Zeitlose, absolute, also ewige Geltung war doch stets tiefstes Problem der Wissenschaft. Der verführerische Reiz der Mathematik gründet sich hauptsächlich auf die Art, wie sie frei von allen Verflechtungen des Lebens in klarster Reinheit und unverbrüchlicher Sicherheit sich auftürmt[2]). Etwas von jener Angst mag auch in den großen Organisatoren stecken, die das Chaos durch Ordnung und Gesetz bändigen. So wäre es an sich in keiner Weise verwunderlich, wenn auch der Künstler, von dieser Angst ergriffen, sich von ihr im Werk befreien würde. Daß eine gewisse »Lebensferne« und »Lebensfremdheit« wesentlich dem Künstler zugehören, wissen wir: aber muß es Angst sein? Ich glaube, das entschieden verneinen zu dürfen. Das Primäre ist die Lebensferne. Der Künstler kann als Künstler nicht so ins Leben hinein, wie der gewöhnliche Mensch. Er vermag es scheu zu verehren, glühend zu bewundern, sich nach ihm zu sehnen, es schmerzvoll zu lieben, und Haß kann in der Liebe stecken. Er fürchtet vielleicht das Leben als das Unbekannte, Dunkle, Gefahrvolle usw. Kurz, alle möglichen Differenzierungen treten ein. Daß allen Großen der Erde eine gewisse Resignation eignet und eignen muß[3]), beruht nur darauf, daß sie das friedliche Philisterglück des Sich-Beschei-

---

[1]) Vgl. z. B. Erich Major, a. a. O., S. 14 ff.

[2]) Vgl. Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung; München, 4. Aufl., 1916, S. 25 f.

[3]) Vgl. hierzu die ergreifende Schilderung des Moses von Michelangelo durch Hermann Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls; Berlin 1912, II, S. 302 f.

dens nicht kennen, nie fertig und nie wunschlos sind und auch wissen, nie fertig und nie wunschlos werden zu können. Aber das ist nicht etwa das Drama des großen Künstlers, sondern das des großen Menschen überhaupt und des Künstlers bloß insoweit, als er ein großer Mensch ist. Denn kleine Künstler müssen von jener erhabenen Resignation nichts verspüren.

Wenn in unseren Tagen die Lebensangst, die Angst vor dem Chaos, der Wille zur Verewigung bei den Künstlern besonders in den Vordergrund gerückt werden, scheint mir hier eine starke Abhängigkeit von einer modernen Kunstströmung vorzuliegen, welche durch Überwindung alles Zufälligen die eigentliche, wesenhafte Struktur der Dinge offenbaren will. Sie strebt, die Dinge aus dem Flusse des Lebens zu heben und nicht das Einmalige an ihnen aufzuweisen, sondern das Ewige[1]). Aber aus einseitigen Kunstprogrammen darf man keine allgemeinen Schlüsse ziehen; denn wie wäre es anderseits mit dem bekannten Kunstprogramm, die Kunst diene lediglich der Wahrheit, und sie müsse darum getreu das Leben nachzeichnen. Gewiß kann man sagen: so wird der vorübergleitende Augenblick unsterblich, ewig. Der Künstler aber muß keineswegs das Leben als Chaos empfinden, selbst dann nicht, wenn es sich ihm verschließt und er es eigentlich nur in seinem Schaffen leben kann. Ich glaube auch, daß die Vertreter jener Lehre Bestimmungen, die notwendig dem Kunstwerk anhaften, als notwendige Wesenseigenschaften in den Künstler hineinverlegen. Vielleicht kann ich am besten meine Meinung an einem Einzelfall darlegen, nämlich an folgenden Ausführungen Max Schelers[2]), die offenbar unter dem Einfluß Konrad Fiedlers stehen: »Wofür es in unserem Erleben ein Wort zur Aussprache gibt ... das geht als Erleben ganz anders in unsere Selbstwahrnehmung ein, als das, was unsagbar ist. Darum erfüllen auch die Dichter

---

[1]) Vgl. meine »Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung«; Stuttgart 1913.

[2]) Max Scheler, Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Haß; Halle a. S. 1913, S. 135.

. . . eine weit höhere Funktion als die, ihre Erlebnisse schön und groß auszudrücken und sie so den Aufnehmenden gemäß den ihnen schon gegebenen Erlebnissen wiedererkennbar zu machen. Indem sie vielmehr die herrschenden Schematas, in welche die gegebene Sprache unser Erleben einfängt, durch die Schöpfung neuer Formen des Ausdrucks überflügeln, machen sie die übrigen an deren eigenem Erleben erst sehen, was in diese neuen Formen gehören mag, und sie erweitern eben hierdurch die mögliche Selbstwahrnehmung der übrigen. So machen sie einen wahren Vorstoß in das Reich der Seele und werden gleichsam zu Entdeckern in diesem Reiche! Sie sind es, die neue Furchungen und Gliederungen in die Auffassung des Stromes hineinziehen, und so den Aufnehmenden erst zeigen, was sie erleben. Das ist ja die Mission aller echten Kunst: weder Gegebenes zu reproduzieren (was überflüssig wäre), noch in subjektivem Phantasiespiel etwas zu erschaffen (was ephemer und notwendig für alle anderen gleichgültig sein müßte); sondern vorzustoßen in das All der Außenwelt und der Seele, um hier Objektives zu sehen und erleben zu machen, was Konvention und Regel bisher verbarg. Die Geschichte der Kunst ist in diesem Betracht ein sukzessiver Eroberungszug der anschaulichen Welt — der Innen- und Außenwelt — für die Erkenntnis, und zwar für eine Art von Erkenntnis, die keine Wissenschaft je zu geben vermöchte. . . . Ein Gefühl, das z. B. heute jeder in sich wahrnimmt, mußte einst durch eine Art von ‚Dichter' erst der fürchterlichen Stummheit unseres inneren Lebens abgezwungen werden, genau so wie volkswirtschaftlich heute Massenartikel ist, was zuerst einmal Luxus war.« Das mag objektiv alles zutreffen, aber man wird doch nicht subjektiv all dies in den Künstler verlegen wollen als sein bewußtes Streben oder als sein Schaffensziel. Weil die Kunst in ihrer Weise das Chaos überwindet und das Vorüberhuschende verewigt, muß es in keiner Weise zum Wesen des Künstlers gehören, bewußt das Chaos überwinden und jene Verewigung vollziehen zu wollen. Sondern er schafft, und dem Endergebnis dieses Schaffens

haftet jener Wert an. Der Künstler kann sich ihn zur Klarheit führen, aber nötig ist dies durchaus nicht. Um wessentwillen eine Sache hervorgebracht wird, ist häufig etwas ganz anderes als das, um dessentwillen sie Wertträger ist. So glaube ich, daß wir mit der Lebensangst, mit dem Willen zur Verewigung usw. an keine Wesenseigenschaft des Künstlers rühren. Sie können vorhanden sein, sie sind für einzelne Künstler, ja für einen bestimmten Künstlertyp notwendig, aber ein prinzipielles »Muß« besteht nicht. Was wäre auch die Folge eines solchen »Muß«? eine im Grund immer gleiche Kunstrichtung. Oder ganz allgemein gesprochen: wie wir mit derartig beengten Bestimmungen arbeiten, vergewaltigen wir die Freiheit des Künstlers und der Kunst. Denn beseelt subjektiv den Künstler der Wille, zu verewigen, das Chaos des Lebens zu lichten, gelangt er notwendig zu einer abstrakten Kunst, die vom Leben abrückt. Ist es nicht eine im Grunde willkürliche Begriffsfechterei, wenn man etwa auch Goethe mit der »Angst vor dem Chaos des Lebens« belädt, von dem Simmel[1]) mit Recht sagt: »Die Erzeugung von an sich wertvollen Inhalten des Lebens aus dem unmittelbaren, nur sich selbst gehorsamen Prozeß des Lebens selbst begründet die fundamentale Abneigung Goethes gegen allen Rationalismus, denn dessen eigentliches Absehen ist, umgekehrt das Leben aus den Inhalten zu entwickeln, erst aus ihnen ihm Kraft und Leben abzuleiten — weil er dem Leben selbst nicht traut. Das tiefe Zutrauen zum Leben, das überall in Goethe zu Worte kommt, ist nur der Ausdruck jener genialischen Grundformel seiner Existenz.« Ist es nun nicht weit besser, gerade der Eigenart schöpferischer Individualitäten gerecht zu werden, als sich den Weg durch harte Formeln zu versperren, indem man einzig und allein alles aus der Angst vor dem Leben und dem Willen zur Verewigung verstehen will? Die so erzielte Einförmigkeit wirkt nur lähmend.

So scheint denn — in knappster Zusammenfassung —

[1]) Georg Simmel, Goethe, a. a. O., S. 2.

nur folgendes dem Wesen des Künstlers zugehörig: das gefühlswirksame, objektivierende Gestalten. Darin liegt alles weitere beschlossen: die Abhängigkeit von Form, Technik, Material usw.; die eigentümliche Stellung zum Leben; das Angewiesensein auf Inspiration; die Wirksamkeit intellektueller Faktoren. Aber frei bleibt eine Differenzierbarkeit nach verschiedensten Richtungen. Und gerade daß sie notwendigerweise frei bleiben muß, bestätigt unsere Auffassung. Der einzelne Künstler ist dann die Verwirklichung einer der unzähligen Möglichkeiten im Strukturganzen des »Gegebenen«. Damit fassen wir zugleich die Wesenseinheit des Künstlertums und die unerläßliche Vielheit der Künstlerindividuen. Denn das Wesen »Künstler« kann es — und das ist a priori sicher — in der Wirklichkeit nicht geben; der Künstler muß selbstverständlich konkret bestimmt sein durch die Merkmale, deren Variabilität wir freiließen, und diese Merkmalsmischung kann nie errechnet, sondern immer nur im Einzelfall konstatiert werden. Aber ebenso gewiß gelten von diesem Einzelfall die allgemeinen Gesetze, die für das Künstlertum überhaupt unverbrüchlich sind. Was wir hier vom Künstler sagten, hat die gleiche Berechtigung für das Kunstwerk, von dem Max Dessoir in seiner — bereits erwähnten — Kongreßrede ausführt: »Gehört ein Kunstwerk zu einer bestimmten Kategorie, so heißt das: es bildet eine Stufe in dem Vorgang einer Gesetzlichkeit, seine Bedeutung erschöpft sich demnach nicht in der Zugehörigkeit zu einer Regel, wie sie von der systematischen Kunstwissenschaft darzustellen ist, sondern liegt ebensosehr in der geschichtlichen Besonderheit, als welche sie dem Gebilde seine Stellung innerhalb der vielfachen Verwirklichungsmöglichkeiten des Prinzipes anweist.«

§ 11.

Unsere Untersuchung des künstlerischen Schaffens darf weder als Längsschnitt noch als Querschnitt betrachtet werden innerhalb der sich abspielenden Vorgänge. Denn wir fragten

weder nach der zeitlichen Entwicklung ihrer Aufeinanderfolge, noch nach der Art ihres Zusammenwirkens in einem bestimmten Augenblick. Bloß das strebten wir zu erkunden, was eben jenes Nach- und Wegeneinander und dieses Neben- und Ineinander möglich macht. Nur auf diese Voraussetzungen war unser Aufmerken gerichtet. Darum wollen wir aber in keiner Weise die Wichtigkeit jener Untersuchungen unterschätzen, die den »Stadien« des künstlerischen Schaffens gelten. Eduard von Hartmann hat in seinem 1909 herausgegebenen »Grundriß der Ästhetik« (S. 174 ff.) in der schöpferischen Gestaltung fünf deutlich unterscheidbare Momente festgestellt: die produktive Stimmung, die Konzeption, die innere Durchführung, die Ausführung oder Objektivation und die Fixierung. Und in ausführlichster Weise — feinsinnig allen Verzweigungen der Problemlage nachgehend — beschäftigte sich Johannes Volkelt im dritten Bande seines Systems der Ästhetik mit diesen Fragen. Wir dürfen uns mit dem Hinweis auf diese Arbeiten begnügen, ohne sie irgendwie ergänzen oder berichtigen zu wollen. Aber unsere Arbeiten — sowie etwa der Simmelsche »Goethe« — zeigen deutlich, daß es nicht gestattet ist, vielleicht zu meinen, mit jener Stadienerkenntnis sei alles gewonnen. Sondern die einheitliche Zurückführung auf den Kern der Persönlichkeit ist erforderlich, auf ihre »Grundformel«, aus der alles heraus begriffen werden muß. Sprechen wir von Stadien, so können es nur Stadien des künstlerischen Schaffens dann sein, wenn Ausprägungen seiner Wesensart stufenweise sich in ihnen und durch sie erfüllen. Darum setzen auch diese Arbeiten überall Wesensuntersuchungen voraus, sollen sie nicht im Zufälligen und Unbedeutenden sich verlieren und in unendlicher Ausdehnung versanden. Diese Bemerkungen sollen keineswegs Hartmann oder Volkelt treffen, sondern sind ganz grundsätzlich gemeint.

Hier ist nun auch der Platz der »Psychographie« zu denken und der Bedeutung, die sie prinzipiell für unsere Fragen gewinnen kann. Daß sie etwa die Biographie ver-

drängen könnte, das meinen auch ihre begeisterten, aber besonnenen Anwälte nicht. William Stern[1]) weiß sehr wohl, daß zu einer guten Biographie ein künstlerischer Einschlag gehört. »Der Biograph muß, um den Eindruck der Einheitlichkeit und Lebendigkeit der dargestellten Persönlichkeit zu erzielen, künstlerische Fähigkeiten, wie Intuition, Einfühlung, Gestaltungskraft besitzen.« Aber eine Biographie scheint ganz abhängig von den Grundauffassungen des Biographen; je nachdem wohin er den Schwerpunkt verlegt, verschiebt sich auch dorthin seine gesamte Darstellung. »Auf der einen Seite steht die seit Hegel vielfach abgewandelte These: ein großer Mensch ist nur das Sprachrohr der unpersönlichen, objektiven Geistesbewegung der Menschheit, nur das Werkzeug überindividueller Triebkräfte — auf der anderen Seite die individualistische Heroenverehrung, die in den Genies Zielpunkt und Ausgangspunkt aller Kulturentwicklung sieht. Natürlich muß die eine oder andere These, auf eine konkrete Biographie angewandt, das ganze Bild total bestimmen; man vergleiche etwa Kuno Fischers Biographien der großen Philosophen, deren jeder den gerade logisch geforderten Fortschritt der menschlichen Gedankenbewegung zu verkörpern scheint — mit den Darstellungen, die ein Carlyle von seinen Helden gibt.« Die Psychographie umschifft glücklich diese Fährnisse grundsätzlich verschiedener Theorien; sie ist allen gegenüber neutral. Sie ist diejenige Methode der Individualitätsforschung, »welche nicht von der Einheit, sondern von der Mannigfaltigkeit der im Individuum vorhandenen Merkmale ausgeht und diese ausschließlich oder vorwiegend nach psychologischen Gesichtspunkten ordnet.« So wird die Psychographie niemals einen Ersatz der Biographie liefern können, »vielmehr wird für den Biographen der Zukunft die Benutzung eines psychographischen Schemas oder bereits vorhandener Psychogramme seines Helden in ähnlicher Weise zu den Vorarbeiten gehören, wie die Archiv- und Quellenstudien«.

---

[1]) William Stern, Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen; Leipzig 1911, S. 322 ff.

Sehr ausführlich hat sich Paul Margis[1]) mit dem Problem der Psychographie beschäftigt. Er sieht deutlich ein, daß die Psychographie erst dann wissenschaftlich genannt werden kann, »wenn die einzelnen Gesichtspunkte der Analyse wirklich annähernd restlos das Wesen jeder Psyche zu erschöpfen und in ihrer spezifischen Charakteristik von jeder anderen zu unterscheiden vermögen. Die Auffindung dieser Gesichtspunkte bildet die Vorbedingung des psychographischen Unternehmens, sie ist durch keine Spekulationen und aprioristischen Systeme, sondern nur durch zahlreiche psychographische Versuche selbst und mit Hilfe der übrigen Disziplinen der differentiellen Psychologie . . . annähernd zu erreichen.« Er ist der Ansicht, »daß ein künstlerischer Geist nach den Resultaten solch einer Materialsammlung eine viel wahrheitsgetreuere synthetische Charakteristik zu verfassen vermag, als dies durch intuitiv-deskriptive Methoden möglich wäre«. Zugleich hat Paul Margis[2]) in seinem Buche über »E. T. A. Hoffmann« ein praktisches Beispiel psychographischer Arbeit geboten.

Hiermit erübrigen sich jene Einwände von selbst, die der Psychographie vorwerfen, sie wolle das Recht der Intuition leugnen. Jeder einsichtsvolle Psychograph wird Hugo Bergmann[3]) völlig beipflichten, wenn er in seiner vorzüglichen Abhandlung über »der Begriff der Verursachung und das Problem der individuellen Kausalität« erklärt: »Die Beschreibung einer Person kann alle ihre psychischen Fähigkeiten angeben, aber in objektiver Darstellung, also unter Weglassung des Einheitsbezuges auf das sich seiner selbst bewußte Subjekt . . . aber durch bloße Zusammenfügung dieser Angaben erhält man noch kein zulängliches Bild einer Persönlichkeit. Während ein Objekt hinreichend bestimmt ist durch eine Zusammen-

[1]) Paul Margis, Das Problem und die Methode der Psychographie; Breslauer Dissertation, 1911; auch erschienen in der Zeitschrift für angewandte Psychologie, V.

[2]) Viertes Beiheft der Zeitschrift für angewandte Psychologie.

[3]) Logos, V, 1914, S. 106 f.

fassung seiner Merkmale, muß derjenige, welcher ein Subjekt verstehen will, zur Zusammenfassung der ihm bekannten Merkmale noch jene eigentümliche Wendung aus dem Objektiven ins Subjektive vornehmen. — Eine Persönlichkeit wirklich verstehen, heißt sich zu ihr machen, sie in sich erleben. Solange wir das nicht tun können, haben wir bloß das Zusammen ihrer Merkmale, nicht deren wahre Einheit, in der sich die Merkmale durchdringen.« Aber diesen Faktor tastet die Psychographie so wenig an, daß kaum ein anderer mit gleicher Schärfe wie William Stern[1]) die »eigenartige und eigenwertige Einheit« der Persönlichkeit verficht. Es ist demnach lediglich als Kinderkrankheit zu betrachten, wenn Margis bisweilen Fragen stellt, zu deren Beantwortung jene Einheitsauffassung des Individuums gehört. Er fragt z. B.: »vorherrschender Gefühlston, heiter oder trübe?« Und er erwidert: »Im großen und ganzen überwiegen die heiteren Momente und Stimmungen in Hoffmanns Leben.« Aber diese — an sich schon verschwommene — Antwort wird ziemlich wackelig, wenn Margis in anderer Richtung folgendes erwähnen muß: jugendlichen Weltschmerz, Wirkung des Wetters auf die Stimmungslage, unglückliche Liebschaften und Enttäuschungen, Zurücksetzungen, Mangel an Anerkennung, Unmöglichkeit, sein Individuum nach Willkür zu entfalten, Gegensatz zwischen äußeren Anforderungen und persönlichem Leben und Treiben, fester Glaube an eine feindliche Macht, seelische Unrast, Furcht, irrsinnig zu werden usw. Ob der vorherrschende Gefühlston »heiter oder trübe« ist, kann aber überhaupt nicht durch Aufzählung lustvoller oder unlustvoller Momente gewonnen werden, sondern lediglich durch Einfühlung in das ganze Individuum ersehen wir, ob es geneigt ist, selbst tief Schmerzvolles doch irgendwie von seinem Ich fortzuschieben, so daß seine Untergründe nicht hiervon betroffen werden. Die Psychographie vermag nur einzelne, gesicherte Momente festzulegen; die allgemeinen Schlüsse

[1]) Vgl. sein Buch: Die menschliche Persönlichkeit; Leipzig 1918.

bleiben dem Biographen vorbehalten. Je bescheidener der Psychograph seine Kreise zieht, umso wertvoller werden seine Ergebnisse als zweifelsfreie Materialsammlung. Darum muß er streng und behutsam alles ausscheiden, was gerade der Biograph mit seinen Mitteln erzielen kann[1]).

Die weitere Vervollkommnung der Psychographie — das von Margis Gewonnene ist doch noch einigermaßen dürftig — steht natürlich in unmittelbarer Abhängigkeit vom Fragebogen. Hier darf man sich nicht — und in keiner Weise — einfach darauf verlassen, man werde schon allmählich durch die Praxis der Psychographie zu einer einwandfreien und vollständigen Fragenskala vordringen. Die Gefahr liegt nahe, in einem systemlosen Kreuz und Quer unzähliger Fragen zu ersticken. Ich will dabei keineswegs die Praxis unterschätzen: vieles kann nur durch sie gelernt werden, und auf manches würde man nie aufmerksam, drängte sie es einem nicht auf; aber gewisse Richtlinien müssen gezogen werden, soll nicht willkürlich Zusammengehöriges zersägt und an sich Fremdes täuschend geeint werden. Untersuchen wir gar das »Künstlertum«, bedarf es doch einer Besinnung darüber, wo wir es denn suchen müssen. Will man diese Besinnung als ein die Forschung störendes »Vorurteil« betrachten, als Durchsetzung des Materials mit Deutung und Hypothese, kann man nur einwenden: Wissenschaft ist Methode, und ohne sie geht es überhaupt nicht. Nackte Empirie ist immer nur Anfang; ein Vorläufiges, ein zu Überwindendes. Margis spricht einmal von der »teleographischen Methode«, die von der Konstatierung des Berufes eines Individuums ausgeht und darauf diejenigen Züge aussucht, welche der Begabung dienlich sind, »d. h. aus welchen sich die ideale Gestalt derselben zusammensetzt«. Das ist — allerdings recht ungenau umschrieben — ungefähr der Weg, den wir gegangen sind. Und wir fanden auf unserem Wege auch genug Kreuzpunkte, wo Seitenpfade abzweigen. Wie weit unsere Wesensuntersuchung zutrifft,

---

[1]) Vgl. Karl Jaspers, Allgemeine Psychopathologie; Berlin 1913, S. 245.

kommt hier nicht in Frage, aber nur eine Wesensuntersuchung kann die Grundlage für diese Aufgaben der Psychographie bilden, wobei streng zu scheiden wäre zwischen Wesensnotwendigem und Psychologisch-Tatsächlichem. Darum ist jeder Vorstoß ins Prinzipielle des künstlerischen Schaffens zugleich ein Gewinn für die Psychographie, die heute noch unter einer gewissen Willkür des Fragebogens leidet.

Wie sich die Psychographie allzusehr und zu eigenem Schaden gegen »Vorurteil« und »Theorie« stemmt, überschätzt sie wieder die Bedeutung dieser Faktoren für die Biographie, in unbewußter Absicht, diese mit dem ganzen ihr peinlichen Ballast zu befrachten. Wenn ich in einer Biographie das Wesen einer Persönlichkeit zu entwickeln trachte, wie es im Gang des Lebens zum Ausdruck gelangt ist und zu den Leistungen dieses Lebens geführt hat, ist es doch innerhalb gewisser Grenzen gleichgültig, ob ich die Persönlichkeit als »Verkörperung der Gesetzlichkeit« oder als »Freiheit des Individuums« auffasse, wenn ich bloß für ihre Eigenart und ihren Reichtum aufgeschlossen bin. Eine heute erledigte Theorie darf ich freilich nicht hegen: die Persönlichkeit aus dem Milieu aufbauen zu wollen, denn damit zerstöre ich alles Persönliche; ich bleibe damit stets an der Peripherie, ohne ins Zentrum vordringen zu können. Wohl aber vermag ich den Einfluß des Milieus klarzulegen, und der wird naturgemäß bei verschiedenen Persönlichkeiten verschieden stark sein. Aber ob eine Persönlichkeit »Gesetzlichkeit« erfüllt oder »Individualität«, das kann doch von ihr aus gesehen nur folgendes heißen: entweder unterwirft sie sich Gesetzen als außer ihr stehenden Inhalten und richtet nach ihnen ihr Leben ein, oder sie lebt nur sich, und in diesem Sichselbstentfalten bewährt sich eine objektive Gesetzlichkeit, oder wir finden auch diese objektive Gesetzlichkeit nicht vor. Die Schilderung des einzelnen Lebens hat an sich nichts mit der bekannten Streitfrage zu tun, ob dieses Leben nun außerhalb oder innerhalb der Linie einer irgendwie beschaffenen »Gesetzlichkeit der Entwicklung« steht; erst von diesem Standpunkt aus wird

das Problem wichtig, das aber keineswegs ein biographisches ist. Ein Einzelleben in seinen Wurzeln mir verständlich machen, das soll die Biographie, zur individuellen Gesetzlichkeit dieses Lebens vorstoßen, das hat aber nichts zu schaffen mit der Eingliederung dieses Lebens in die Rhythmik einer unpersönlichen Entwicklungsregel. Ist darum aber der Biograph, der ein Künstlerdasein schildert, jeder Wesenserkenntnis des Künstlertums enthoben? Gewiß nicht; denn aus des Lebens unerschöpflichem Reichtum muß er auswählen und jene Momente herausgreifen, welche die Voraussetzungen für das Leisten bilden. Der Biograph zeigt, wie bei diesem oder jenem Anlaß diese oder jene Anlage emporschnellt, wie der Fortgang des Lebens Ergebnisse zeitigt und zeitigen muß. Er füllt also in keiner Weise nur einen geheimen Fragebogen aus, den ihm die Wesenserkenntnis des Künstlertums hinhält. Damit würde er doch nur Belege für jene sammeln, sondern er offenbart uns einen einzelnen Künstler oder — besser gesagt — einen Menschen, der Künstler ist. Vieles hängt da von seinem Takt ab, von Intuition, Kraft der Darstellung, aber er muß auch allgemein wissen: was Künstler-sein bedeutet, und worin es besteht. Bereichert die Psychographie den Biographen, weil sie ihm eine Fülle wichtigen Materials in wohlgeordneter Folge zur Verfügung stellt, so befruchtet ihn die allgemeine Kunstwissenschaft nicht nur auf dem Umwege über die Psychographie, sondern unmittelbar, weil sie ihm gerade den Einheitsbezug erleichtert und ihm stets die durchgehende Struktur vor Augen hält. Sicher sind dies zugleich auch Gefahren, zwischen denen der Biograph treibt, und vor denen ihn nur seine Begabung rettet: eben die einzigartige des Biographen. Er versteht den Künstler, weil er ihn nacherlebt. Auf diesem Wege versichert er sich seiner Eigenart, ihrer Vorzüge und ihrer Grenzen. So wird etwa ein vorzüglicher Kenner Adriaen Ostades, der hundert Bilder des Meisters eingehend geprüft hat, nicht etwa die einzelnen Gemälde deutlich vor Augen haben, er vermag vielleicht kein einziges aus dem Kopfe zu beschreiben, aber »er besitzt etwas

anderes, was wertvoller ist und ihn zum Kenner Ostades macht, ihn befähigt, jede Schöpfung dieses Meisters zu kennen. Er verfügt über eine Gesamtvorstellung, kennt den Aktionsradius des Meisters, die Möglichkeiten des individuellen Talentes, dessen Gangart er mitfühlend erlebt hat«[1]). Und darauf kommt es an. Psychographie und allgemeine Kunstwissenschaft sind berufen, jenes Nacherleben zu erleichtern. Wenn aber der Biograph nicht nur ein Leben zum Nacherleben vor uns hinstellt, sondern prüft, wie weit nun sein Held Künstler war; daß er dann auf Schritt und Tritt der allgemeinen Kunstwissenschaft und damit unserer und noch viel erschöpfenderer Wesensuntersuchungen bedarf, entzieht sich jedem Zweifel. Aber das sind bereits Fragen, die uns von unserem eigentlichen Problem ablenken. Den Schluß mögen die lichtvollen und heute bereits fast klassischen Ausführungen bilden, in denen Wilhelm Dilthey[2]) dem eigenartigen Zusammenwirken der Irrationalität des Lebens und der Rationalität der Wissenschaft gerecht wird: »Nicht begriffliches Verfahren bildet die Grundlage der Geisteswissenschaften, sondern Innewerden eines psychischen Zustandes in seiner Ganzheit und Wiederfinden desselben im Nachdenken. Leben erfaßt hier Leben.« »Die Aufgabe sei, Bismarck zu verstehen. Schon um Menschen, Ereignisse, Zustände, als diesem Wirkungszusammenhang zugehörig zu erkennen, bedarf es allgemeiner Sätze. Sie liegen dann auch seinem Verständnis Bismarcks zugrunde. Sie erstrecken sich von den gemeinsamen Eigenschaften des Menschen zu den besonderen einzelner Klassen. Der Historiker wird individualpsychologisch Bismarck unter den Tatmenschen seine Stelle geben, und in ihm der eigenen Kombination von Zügen, die solchen gemeinsam sind, nach-

---

[1]) Max J. Friedländer, Der Kunstkenner; Berlin 1919, S. 35 f.

[2]) Wilhelm Dilthey, Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften; Abhandlungen der preußischen Akademie der Wissenschaften, 1910; Phil.-hist. Klasse, S. 66 ff. — Vgl. Walter Heynen, Diltheys Psychologie des dichterischen Schaffens; Halle a. S. 1916, und meinen Nachruf: Georg Simmel und die Philosophie der Kunst, a. a. O.

gehen. Er wird unter einem anderen Gesichtspunkt in der Souveränität seines Wesens, in der Gewöhnung zu herrschen und zu leiten, in der Ungebrochenheit des Willens Eigenschaften des grundbesitzenden, preußischen Adels wiederfinden usw.« »Das Verstehen setzt ein Erleben voraus, und das Erlebnis wird erst zu einer Lebenserfahrung dadurch, daß das Verstehen aus der Enge und Subjektivität des Erlebens hinausführt in die Region des Ganzen und des Allgemeinen. Und weiter fordert das Verstehen der einzelnen Persönlichkeit zu seiner Vollendung das systematische Wissen, wie anderseits wieder das systematische Wissen abhängig ist von dem lebendigen Erfassen der einzelnen Lebenseinheit.«

§ 12.

Zahlreiche Forscher haben in einem gewissen pathologischen Zug eine Wesenseigenschaft des Künstlers zu erkennen geglaubt. Zuerst — und an diese ganz einfache Unterscheidung hat man überraschenderweise häufig vergessen — ist doch nicht alles »Nichtnormale« schon pathologisch. Der über ein den Durchschnitt weit überragendes Gedächtnis Verfügende ist deswegen ebensowenig pathologisch, als der für Gehörseindrücke ungemein Empfindliche. Der Gegensatz von »normal« ist nicht »pathologisch«, sondern »über«- oder »unternormal«. »Gesund« und »krankhaft«, das sind die wahren Gegensätze, die trotz enger Beziehungen doch nicht mit dem erstgenannten Gegensatzpaar zusammenfallen. Das absolute Tonerkennen ist keineswegs normal, aber auch keineswegs krankhaft. Daß es nichts »Normales« ist, die Neunte Beethovens zu komponieren oder Goethes Faust zu dichten, das bedarf keines Beweises; aber ist dazu ein krankhafter Zug notwendig? Nur das kann in Frage stehen. Hermann Oppenheim[1]) glaubt, eine psychopathische Höherwertigkeit

[1]) Hermann Oppenheim, Gibt es auch eine psychopathische Höherwertigkeit? Neurologisches Zentralblatt, 1917, 36, S. 771 ff.

festgestellt zu haben, d. h. »Individuen, die nach ihrer intellektuellen und besonders nach ihrer ethischen Anlage sich mehr oder weniger über den Durchschnitt erheben und bei denen diese Anlage aus der psychopathischen ihren Ursprung herleitet«. Ist dem nun auch so beim Künstler?

Jedenfalls dürfen wir nicht »normal« und »durchschnittlich« identifizieren. Sondern William Stern[1]) ist vollständig im Recht, wenn er erklärt: »um ... zum Kern des Normalitätsbegriffes vorzudringen, müssen wir uns daran erinnern, daß sich normal von Norm herleitet. Norm aber ist kein statistischer, sondern ein teleologischer Begriff. Für jeden Menschen bestehen — ganz abgesehen von seiner singulären Aufgabe der Individualität — gewisse Zielsetzungen allgemeiner Art: die eigene Selbsterhaltung und Selbstentfaltung, die Einordnung seines Daseins in die sozialen Gemeinschaften. Der Mensch, dessen geistig-körperliches Funktionieren im ganzen genommen diesen Zielsetzungen angepaßt ist, ist normal ... Und sofern eine Einzelfunktion dem Spezialzweck, den sie innerhalb des Gesamtorganismus zu erfüllen hat, angepaßt ist, ist sie normal.« Und diese Auffassung haben sich mit Recht die Kunstforscher zu eigen gemacht, die einen pathologischen Wesenszug des künstlerischen Schaffens ablehnen, so z. B. Max Dessoir[2]): »Nennen wir normal nicht das zahlenmäßige Mittel, sondern das teleologisch Bedeutsame, so können wir den genialen Menschen trotz aller seiner Krankheitserscheinungen und Wunderlichkeiten als normal bezeichnen. Denn es kommt nicht darauf an, wie jemand gebaut ist, oder sich fühlt, sondern darauf, was er leistet«; oder Richard Müller-Freienfels[3]), der »als Kriterium die biologische Behauptungsfähigkeit eines Individuums als Kennzeichen des Nichtpathologischen« anführt. Und Dilthey[4])

---

[1]) William Stern, Die differentielle Psychologie ..., a. a. O., S. 155 ff., und Hugo Münsterberg, Grundzüge der Psychotechnik; Leipzig 1914, S. 274.

[2]) Max Dessoir, a. a. O., S. 213.

[3]) Richard Müller-Freienfels, a. a. O., I, S. 229.

[4]) W. Dilthey, Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn; Leipzig 1886.

geht sogar so weit, zu behaupten: »Das Genie ist keine pathologische Erscheinung, sondern der gesunde, der vollkommene Mensch.« Uns kommt es darauf an, zu zeigen, wie sich die fraglichen Tatsachen im Lichte unserer Grundauffassung darstellen, und ob vielleicht durch sie die Gefahren des Pathologischen nahegelegt sind. Denn daß der Künstler nicht notwendig pathologisch sein muß, steht für uns — unter Berücksichtigung der bisherigen Ausführungen — fest. Aber wo liegen die Ansatzpunkte für den Einbruch des Pathologischen? In welchen Anlagen birgt sich diese dräuende Möglichkeit? Es war auch — und dies sei gleich betont — ein schwerer Fehler zahlreicher Forscher, »Gefahr« und »Eintreten von Gefahr« zu verwechseln. Wer auf einen hohen steilen Berg steigt, setzt sich der Gefahr des Absturzes aus, aber darum muß er noch nicht abstürzen. Seine kaltblütige Ruhe, Geschicklichkeit usw. überwinden die Gefahr, und ähnlich haben wir es uns beim Künstler vorzustellen. Es ist nicht etwa ein »glücklicher Zufall«, wenn er nicht ins Pathologische gerät, sondern je mehr er Künstler ist, um so gefeiter scheint er gegen die Gefahr, ebenso wie der Bergsteiger im gleichen Maße sicherer ist, je mehr er »echter« oder »wahrer« Bergsteiger ist. In diesem Sinn hat aber fast jeder Beruf seine eigenen Gefahren[1]). Ganz besonders gefährdet scheint jedoch der des Künstlers. Man hat ihm verschiedene moralische Schwächen anheften wollen, und dieser Glaube ist tief ins Volk gedrungen und lebt noch heute in ihm. Man meint damit nicht irgendwelche moralischen Mängel, wie sie in jedem Stand sich finden, sondern die für den Künstler als Künstler bezeichnenden. Aber auch hier müssen wir darauf hinweisen, daß die einzelnen Berufe ihre bestimmten Gefahren haben. So ist z. B. der Beamte immer in Gefahr, zu verknöchern, ethisch zu versteifen; der Gelehrte in weiter Lebensfremdheit das warme Mitfühlen zu verlernen und damit dem

[1]) Vgl. die Bemerkungen von Karl Jaspers, Allgemeine Psychopathologie; Berlin 1913, S. 305; über die Eigenart der seelisch abnormen Erscheinungen, die von Beruf und Lebenstätigkeit herrühren.



Leben gegenüber ungerecht zu werden. Aber gehört es zum Wesen des Beamten oder Gelehrten, in diese Berufskrankheiten zu verfallen? Sicherlich nicht, aber die Disposition zu diesen Krankheiten ist da.

Wir haben selbst von der Beziehung des künstlerischen, besonders dichterischen Schaffens zu Lüge und Klatsch ausführlich gesprochen; aber wir fanden auch, daß nur das entartete Künstlertum zum Klatsch herniedersinkt, daß nur der schlechte Künstler zum Lügner sich erniedrigt. Man hat ja auch von der Lüge des Kindes viel Aufhebens gemacht, und erst William Stern hat uns in seinem vorbildlichen Werke über die »Psychologie der frühen Kindheit« (1914) gezeigt, daß nur das ungünstig veranlagte oder falsch erzogene Kind lügt. Den Anschein der Lüge erweckt häufig die Verwechslung von bloß Vorgestelltem mit real Erlebtem; und die rege Phantasietätigkeit, in der das Kind mit Erinnerungen und Aussagen spielt, läßt oft genug das klare Bewußtsein gar nicht aufkommen dafür, wieviel an dem erzählten Erlebnisse wahr oder falsch sei, jedenfalls fehlt in diesen Fällen irgendeine eigennützige Täuschungsabsicht. »Real ist für diese primitivste Lebensform einfach das, was intensiv erlebt wird; und es bleibt real, solange sich das Erleben dem Inhalt ganz hingibt. Das Kind geht auf in einer Phantasievorstellung, während dessen ist ihm ihr Inhalt Wirklichkeit, nicht weniger als ihm zu anderen Zeiten vielleicht sein Essen.« Aber trotz dieser Anlagen wird das Kind nicht notwendig zum Lügner, sondern entwickelt im Gegenteil Eigenschaften, die jenen Gefahren entgegenwirken. Beim Künstler — den vielfache Ähnlichkeiten mit dem Kinde verbinden — verhält es sich ähnlich; sein Gegengewicht ist sein Künstlertum, sein Schaffen, und das ist nichts Zufälliges. Wenn der Künstler uns zuweilen als Kind erscheint — oder in anderer Richtung wieder dem Weibe verwandt — beruht dies, abgesehen von dem emotionellen Grundzug, darauf, daß er nicht jene völlige Anpassung an die praktischen Forderungen des Lebens vollzieht, wie andere Menschen. Denn sein Leben wirkt sich

nicht im Kampfe ums Dasein aus, im täglichen Verdienst, in der Gründung einer Familie, in der Sorge um Nachkommenschaft, sondern — soweit er auch in diesen Kampf verstrickt wird — sein eigentliches künstlerisches Erleben steht außerhalb dieses Kampfes; er mag jenem als »Stoff« dienen, als Anreiz, aber sie fallen niemals zusammen. Darum erfahren auch seine Eigenschaften nicht jene Umschleifung ins Praktische, die für den Durchschnittsmenschen unumgänglich notwendig ist. Von den Forderungen des Alltags aus gesehen ergeben sich da Mängel und Schwächen.

Man hat auch häufig dem Künstler eine besonders starke Sexualität als moralische Schuld angerechnet, und Modernere — die nicht mit dem Schuldbegriffe arbeiten — haben es doch für nötig befunden, wenigstens die prinzipielle Beziehung von Sexualität und künstlerischem Schaffen zu konstatieren. Ich meine damit natürlich Freud und seine Schüler[1]). Nehmen wir etwa »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci« von Sigmund Freud (1910) zur Hand. Er sagt: »Wenn wir im Charakterbilde einer Person einen einzigen Trieb überstark ausgebildet finden, wie bei Leonardo die Wißbegierde, so berufen wir uns zur Erklärung auf eine besondere Anlage, über deren wahrscheinlich organische Bedingtheit meist noch nichts Näheres bekannt ist.« So weit stimmen wir ohne weiteres bei; denn selbstverständlich vermag niemand ohne Besitz der betreffenden Anlage gute Bilder zu malen. Nur ist mit der »Anlage« für uns noch gar nichts gewonnen, falls wir nicht auf das klägliche Niveau einer überwundenen Vermögenspsychologie zurücksinken wollen. Das will auch Freud nicht; darum sucht er nun diese Anlage näher zu verstehen: »Wir halten es für wahrscheinlich, daß jener überstarke Trieb sich bereits in der frühesten Kindheit der Person

---

[1]) Über Freud und seine Schule vgl. das ausgezeichnete Sammelreferat von Max Dessoir in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, X, 1915, S. 208 ff., und die Aufsatzreihe »Versuch zu einer Darstellung und Kritik der Freudschen Neurosenlehre« von Kuno Mittenzwey in der Zeitschrift f. Pathopsychologie, besonders II, 2, S. 243.

betätigt hat, und daß seine Oberherrschaft durch Eindrücke des Kindeslebens festgelegt wurde, und wir nehmen ferner an, daß er ursprünglich sexuelle Triebkräfte zu seiner Verdrängung herangezogen hat, so daß er späterhin ein Stück des Sexuallebens vertreten kann. Ein solcher Mann würde also z. B. forschen mit jener leidenschaftlichen Hingabe, mit der ein anderer seine Liebe ausstattet, und er könnte forschen anstatt zu lieben. Nicht nur beim Forschertrieb, sondern auch in den meisten anderen Fällen von besonderer Intensität eines Triebes würden wir den Schluß auf eine sexuelle Verstärkung desselben wagen.« Ich will gar nicht auf das sehr Fragliche dieses Wagnisses eingehen, aber — selbst alles zugegeben — kommt doch jedem starken »Trieb« nach Freud diese Eigenschaft zu; wie soll er demnach hiermit gerade die Besonderheit wissenschaftlicher oder künstlerischer Veranlagung erklären. Mögen sie beide zur Verstärkung sexuelle Kräfte heranziehen, sie selbst sind doch nicht sexuelle Kräfte. Wie tatsächlich Freud am Einzelfall scheitert, beweist der seltsam bescheidene Schluß des Buches: »Einer anderen Person wäre es wahrscheinlich nicht geglückt, den Hauptanteil der Libido der Verdrängung durch die Sublimierung zur Wißbegierde zu entziehen; unter den gleichen Einwirkungen wie Leonardo hätte sie eine dauernde Beeinträchtigung der Denkarbeit oder eine nicht zu bewältigende Disposition zur Zwangsneurose davongetragen. Diese zwei Eigentümlichkeiten Leonardos erübrigen also als unerklärbar durch psychoanalytische Bemühung; seine ganz besondere Neigung zu Triebverdrängungen und seine außerordentliche Fähigkeit zur Sublimierung der primitiven Triebe.« Aber woher rührt diese — hier nicht weiter zu prüfende — »Kraft zur Verdrängung und Sublimierung«? offenbar doch aus der gesamtkünstlerischen Anlage Leonardos. Sie bleibt gerade bei Freud das unerklärbare X. Der Psychiater Otto Hinrichsen[1]) — der unter dem Namen Otto Hinnerk ein nicht unbekannter

---

[1]) Otto Hinrichsen, Sexualität und Dichtung; Wiesbaden 1912, S. 11.

Dichter ist — hat in anderem Zusammenhang ähnliche Bedenken scharf und klar formuliert: »Individuen, denen eine mehr oder minder direkte sexuelle Betätigung durch ihre Lebensumstände versagt ist, suchen vielfach in idealen Bestrebungen Ersatz. Erklärt wird dadurch jedoch nicht, weshalb das eine Individuum zu dieser Sublimierung kommt, das andere jedoch nicht. Weiter als bis zu der Konstatierung einer individuell verschiedenen Anlage kommen wir auch auf diese Weise nicht.« Ganz in Übereinstimmung damit meint Max Scheler[1]): »Man mag z. B. auf die Freudsche Art erklären wollen, wieso das strategische, staatsmännische Genie Napoleons sich schließlich in seinen Feldzügen und in seiner realen Staatskunst auswirkte, und der Meinung sein, es wäre diese Auswirkung unterblieben, wenn er mit Josephine Beauharnais glücklicher gewesen wäre als er gewesen ist. Aber jene Begabung selbst aus den mit dieser Beziehung verbundenen Enttäuschungen und Verdrängungen seiner älteren Wertherschen und Rousseauschen Neigungen zur Liebesidylle verständlich machen zu wollen, wäre natürlich ein absurdes Unternehmen.« Letzthin schwebt eben Freud jene — von uns bereits besprochene — Auffassung des dichterischen Schaffens vor, die illustriert wird durch den Jüngling, der die ferne Geliebte besingt, weil er sich an sie nicht herantraut. Aber warum bleibt der Künstler als Künstler — keineswegs als bürgerliches Individuum — ständig dieser »Jüngling«? Und nicht auf die Schüchternheit ist hier etwa der Nachdruck zu legen, sondern auf die gesamten positiven Anlagen[2]). Auf sie geht Freuds Sexualtheorie nicht ein und darum schwimmt sie immer nur an der Oberfläche. Am erträglichsten ist sie noch dort, wo sie jene Grundanlage für ein unerklärbares X ansieht, nur darf sie sich dann nicht den trügerischen Anschein geben, das eigentliche Wesen des Helden, des Künstlers, des Forschers usw.

---

[1]) Max Scheler, a. a. O, S. 114.

[2]) Vgl. auch das bereits früher über Adlers Theorie Gesagte!

entschleiern zu können. Viel schlimmer aber wird sie, wenn sie unbedenklich dies Wesen in die Sexualität hineinverlegt, ohne zu bedenken, daß nicht nur die Gesamtanlage des Menschen von seiner Sexualität abhängt, sondern auch umgekehrt diese von jener; am meisten verflacht sich diese Lehre, wenn sie das »Wesen« aus zufälligen sexuellen Erlebnissen der Kinderzeit ableiten will. Damit sinkt sie zur krassesten und einseitigsten Milieutheorie herab, die überhaupt nur denkbar ist.

Für uns erledigt sich das Problem »Sexualität und Kunstschaffen« prinzipiell sehr einfach, mag es im Einzelfall noch so schwer bestimmbar sein. Da das Sexuelle stark gefühlsbetont ist, wird es selbstverständlich häufiger wirkungsvoller Darstellungsgegenstand der Kunst, wie überhaupt alle »Gegenstände«, die den Menschen heftig bewegen. Jeder reagiert nun in seiner Weise, und der Künstler entsprechend seiner Erlebensform: im gestaltenden Schaffen. Das mag eine gewisse Verwandtschaft zur Onanie zeigen, auf die auch Hinrichsen[1]) vorsichtig hinweist: »Da . . . das Phantasieleben eines Dichters ein starkes ist, Dichter vielfach etwas Tatenscheues, dem realen Leben Abgewandtes haben, kann es nicht besonderes Erstaunen wecken, wenn der in diesen Dingen erfahrene Arzt bei manchen Dichterindividualitäten und Verhältnissen solcher Dichter zu Frauen zu dem Verdacht gelangt, Zurückhaltung in der natürlichen geschlechtlichen Befriedigung könne durch Hemmungen bedingt sein, welche aus einer masturbatorischen Gewöhnung stammen.« Aber an eine Wesenseigenschaft des Künstlers rühren wir hier gewiß nicht, denn der Onanist befriedigt sich eben in seiner Weise bei größerer oder geringerer Anspruchnahme der Phantasie, der Künstler aber nicht durch Onanie, sondern durch sein Schaffen. Die artistische Erregung ebbt weder durch Koitus, noch durch Onanie ab, sondern allein in Reifung zum Werke der Kunst. Und weil der Künstler in dieser Schicht des

---

[1]) Hinrichsen, a. a. O., S. 23.

Seins die letzten Folgerungen entwickelt und so seine Wirklichkeit auslebt, verlaufen viele Künstlerlieben unglücklich. Liegt hier eine »Schuld« vor, ist es jene, unter der Professor Rubek in Ibsens »Wenn wir Toten erwachen« leidet. So hat uns auch Christian von Ehrenfels[1]) gezeigt, wie Richard Wagners »Wirklichkeitserleben« häufig zerrissen, verwirrt, zerstückt war, »während sein Phantasieleben eine wundervolle Einheit und Harmonie offenbart«. Dies gilt mehr oder minder von allen großen Künstlern! Und darum mißtraut ihnen — mit Recht — spießbürgerliche Beschränktheit, die im weiten Bogen den Stätten ausweicht, wo tragische Atmosphäre geistert. Reiner Unfug ist es aber, wenn Künstler und Verbrecher in ein besonders inniges Verwandtschaftsverhältnis gebracht werden. Den richtigen Kern glauben wir durch unsere Ausführungen über Lüge und Klatsch herausgeschält zu haben, die uns bis in die Dämmerwelt der Hysterie und der Kriminalität leiteten. Aber manche sprechen geradezu von »verhinderten Mördern« usw. Gelänge es dem Dichter nicht, in seiner Kunst sich auszurasen, würde er zum Mörder. Wir dürfen wohl erwidern: gelänge es dem guten Menschen nicht, angesichts einer schweren Beleidigung seine Empörung zu mäßigen und seinen Rachedurst zu dämpfen, so würde er auch zum Mörder. Es gelingt ihm aber, weil er eben diese Anlagen besitzt, und sie in einer bestimmten Weise erzogen sind. Nur eine ganz isolierende Betrachtungsart kann sich an derartigen Paradoxen ergötzen. Aber der Künstler soll eben die maßlose Persönlichkeit sein, die ihre antisozialen Triebe ausströmt in die Form des Werkes. Besten Falles würde man nur einen Typus des Künstlertums hiermit treffen, und es ist durchaus ungebührlich, diesen Typus schlechthin zu verallgemeinern. Und zweitens: indem diese Erlebnisse eintreten in die Gesamtstruktur künstlerischen Schaffens, erhalten sie nicht nur einen anderen Stellenwert, son-

[1]) Christian von Ehrenfels, Richard Wagner und seine Apostaten; Wien 1913, S. 7 ff.

dern sind auch selbst ganz anders. Ich darf vielleicht diese Erörterung mit der Schilderung eines Falles abschließen und zitiere dabei aus meinen ungedruckten Erinnerungen an den früh verstorbenen, ungemein begabten Maler Eugen von Kahler[1]): »Um die Entstehung der Pierrotzeichnung hat es eine für Kahler menschlich und künstlerisch sehr bezeichnende Bewandtnis. Wir waren am Abend in einem kleinen Tingel-Tangel. Vor dem Auftreten einer Sängerin fragt Kahler nach ihrem Namen. Ich lese ihn aus dem Zettel ab und zugleich fällt mir ein, daß genau so die letzte Freundin eines nahen Bekannten hieß, der sich — wenige Monate vorher — erschossen hat. Ich spreche von ihm, und Kahler erkundigt sich, was aus dem Mädchen geworden sei. Ich sage, ich hätte da etwas Merkwürdiges gehört: ein Freund — beauftragt mit der Nachlaßordnung des Verstorbenen — habe die Geliebte wie ein Erbstück übernommen. Kahler wird nun sehr erregt, teilt mit, daß dies seine eigene Freundin sei und daß er der Sache nachgehen müsse. Er hält es nicht mehr in dem Lokal aus und wir suchen ein stilles Café auf. Er verlangt nach unbedingter Klarheit: Ich solle den betreffenden Herrn einladen, und er wolle auch kommen und das Gespräch auf diese Frage bringen. Ich kannte den Herrn nur flüchtig, auch fürchtete ich peinliche Auseinandersetzungen zwischen den Rivalen, aber schließlich gab ich nach. Bei der Zusammenkunft stellte sich nun wirklich dieser Tatbestand heraus. Kahler blieb — wie stets — witzig und ironisch, höflich und wohlerzogen. Am nächsten Tage überreichte er mir in seinem Atelier das Zeichenblatt — ganz gegen seine Gewohnheit — gleichsam mit einem Kommentar: da ist der Pierrot, der seine Geliebte erstochen hat; steif liegt sie da. Und nun steht er verdutzt mit hochgezogenen Augenbrauen, erschrocken, seine Hände sind unsicher, und er weiß nicht, was er machen soll. Er ist eben ein dummer

[1]) S. Tafel XI! Über die künstlerische Bedeutung Kahlers vgl. Friedrich Ahlers-Hestermann, Der deutsche Künstlerkreis des Café Du Dôme in Paris; Kunst und Künstler, XVI, 1918, S. 387 ff.

Pierrot, und man macht nichts. Damit war die Sache vollkommen erledigt. Aber der Pierrot trägt so deutlich die Züge Kahlers, daß jeder Bekannte diese frappante Ähnlichkeit feststellte. Und einige Monate später erzählte mir Kahler, daß er jetzt mit der Schwester seiner gewesenen Freundin viel verkehre, weil dies doch eine Art — wenn auch schmerzlicher — Erinnerung sei.« Was liegt hier nun vor? sicherlich keine realen Mordabsichten, sondern ein bereits objektiviertes Phantasiespiel, das sich schließlich in der Pierrotzeichnung kristallisiert. Der seelische Untergrund — Enttäuschung, Rache und Ironie — ist eingegangen in künstlerische Formung und in dieser Weise ausgelebt. Was übrig bleibt, ist menschliches Sehnen. Der besondere artistische Reiz der Zeichnung fußt gerade darauf, wie sich der Maler lächelnd über die Brutalität der Wirklichkeit erhebt. Die Geliebte ist abgetan; verdutzt, unsicher und ein wenig komisch bleibt der Liebhaber zurück; aber indem Kahler diese Szene zeichnet — wie aus einem Theaterstück heraus —, indem er sich selbst in dieser Rolle beobachtet, wird er zum gestaltenden Regisseur. Und schon beim Schaffen löste sich die Emotion immer mehr von ihrem ursprünglichen Ansatzpunkte los und vermählte sich der Strichführung des Künstlers.

Wie steht es aber um das Pathologische des Künstlers? Wilhelm Stekel hält in seiner 1912 erschienenen Schrift über »die Träume der Dichter« alle Dichter für Neurotiker, aber »nicht nur alle Neurotiker, alle Menschen sind Dichter. Jedes Kind ist Dichter und jeder Neurotiker ist eigentlich ein großer Dichter: er schafft sich seine Phantasiewelt, in der er lebt und leidet. Sie ist oft mit derartig logischem Aufbau und so kunstvoll gezimmert, daß wir uns gestehen müssen: Hätte der Neurotiker alle die Kraft, die er zur Bildung nutzloser Phantasien verwendet, derart umgewertet, daß er Kunstwerke geschaffen hätte, so müßte jeder Neurotiker ein Dichter sein«. Da er aber — nach Stekel — seine Kraft in nutzlosen Phantasien vergeudet, ist er eben kein Dichter, und die Forschung muß den wesentlichen Unterschied aufdecken, den

Tafel XI.



Eugen von Kahler, Zeichnung.

Stekel mit seinen irreführenden Begriffsverrenkungen zu verwischen sucht. Daß es vor den billigen Akrobatenmätzchen Stekels selbst manchen Freudschüler[1]) graust, beweist das Sammelreferat über »Ästhetik, Kunst, Literatur« von Theodor Reik im sechsten Band des »Jahrbuchs für Psychoanalyse«: »Die Differenz, welche zwischen Künstler und Neurotiker herrscht, ist trotz der Tatsache, daß viele Künstler Neurotiker waren und sind, vorhanden und zu auffällig, als daß man sie wie Stekel leugnen dürfte. Besonders die anscheinende Sinnlosigkeit neurotischer Symptome und der Abbruch sozialer Beziehungen unterscheidet den Neurotiker vom Künstler, dessen Werk Lust und Bewunderung gewinnt.« Diese selbstverständliche Ansicht werden heute die meisten unterschreiben[2]). In der Tat ist aber nicht zu leugnen, daß eine große Anzahl von Künstlern geradezu in geistige Umnachtung verfielen oder ganz hart diese gefährliche Grenze streiften; an einen bloßen Zufall dürfen wir da nicht glauben. Dieses Zusammentreffen scheint jedoch bereits durch ernste Forschung geklärt, und zwar ziemlich übereinstimmend geklärt. In der Richtung auf die Wahrheit liegt es, wenn H. Stadelmann in seiner Abhandlung über »Psychopathologie und Kunst« (1908) ausführt, der geniale Mensch unterscheide sich vom normalen dadurch, daß sein durch Veranlagung feineres und schwächeres Gehirn leichter zur Ermüdung reizt und deshalb schneller in jenen Zustand gesteigerten Reagierens auf die Eindrücke der Außenwelt gerät, in eine gesteigerte Assoziationsfähigkeit und gesteigertes, seelisches Erleben. Damit droht auch die Gefahr psychopathischer Entgleisungen. Und noch klarer drückt sich Richard Müller-Freienfels[3]) aus: Wenn viele Poeten dem Wahnsinn anheimfielen, so beweist das lediglich, »daß jene intensive Erlebensfähigkeit . . . leichter zu Krankheiten

---

[1]) Vgl. auch Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse; Wien 1917, III, S. 434 ff.

[2]) Vgl. Oswald Bumke, Über nervöse Entartung; Berlin 1912, besonders S. 99, und »Die Diagnose der Geisteskrankheiten«; Wiesbaden 1919.

[3]) Richard Müller-Freienfels, Poetik; Leipzig 1914, S. 22.

führt, wie eben eine besonders scharf geschliffene Nadel leichter abbricht als eine stumpfe. Das beweist aber nicht, daß sie abbrechen muß, wenn sie richtig verwandt wird«. Ja, des Rätsels Lösung findet sich schon in Goethes[1]) Gesprächen mit Eckermann, da letzterer — eine Goethesche Ansicht formulierend — sagt: »Das Außerordentliche, was solche Menschen leisten, setzt eine sehr zarte Organisation voraus, damit sie seltener Empfindung fähig sein und die Stimme der Himmlischen vernehmen mögen. Nun ist eine solche Organisation im Konflikt mit der Welt und den Elementen leicht gestört und verletzt.« Die Dienste — die das Pathologische dem Künstler leisten kann — bestehen lediglich darin, daß es sich dabei um allgemeine, seine Reizbarkeit, Sensibilität, Autosuggestivität steigernde Momente handelt[2]). Noch ein weiteres Problem kann gestellt werden: welche pathologische Erscheinungen liegen dem Wesen des Dichters oder Künstlers nahe? Kennen wir dieses Wesen, so finden wir wieder die Ansatzpunkte, und von einigen haben wir bereits eingehend gesprochen. So vermag z. B. das Objektivieren zu Spaltungserscheinungen des Ich sich zu erweitern[3]). Wir wollen jedoch den weiteren Fragen nicht nachgehen, die sich aus unserer Grundauffassung entwickeln lassen, und diese wieder war uns eine systematisch notwendige Folge unserer Wesenserkenntnis der Kunst. Daß wir aber so einheitlich unsere Gedankenketten abspinnen können, darf uns wohl als eine höchst erwünschte Folge unserer Lehre erscheinen, und jedenfalls wird hierdurch ihre heuristische Bedeutung nachgewiesen. Darum reihten wir den ersten darstellenden Abschnitten die mit reicherer Polemik beschwerten und durch viele Zitate unterbrochenen an, hoffend, daß unserer Auffassung mehr Vertrauen entgegengebracht wird, wenn

---

[1]) Vgl. Otto Behaghel, a. a. O., S. 10.

[2]) Vgl. Otto Hinrichsen, Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters; Wiesbaden 1911, S. 54.

[3]) Vgl. z. B. Konstantin Österreich, Die Phänomenologie des Ich in ihren Grundproblemen; Leipzig 1910, I, S. 449 ff.

man bemerkt, wie zwanglos sie sich den Ergebnissen der Einzelforschung einordnet, ja geeignet ist, diese zu berichtigen, zu vertiefen und zu ergänzen.

§ 13.

Nur die bereits oft erörterte Frage sei hier noch besprochen, in welchen Beziehungen Talent und Genie zueinander stehen. Seit dem eindrucksvollen Vortrage, den Franz Brentano 1892 über das Genie hielt und im gleichen Jahre veröffentlichte, hat sich die Forschung immer mehr der Ansicht zugeneigt, Talent und Genie nicht als gattungsverschieden zu betrachten, sondern nur einen Gradunterschied anzunehmen. So meint Volkelt[1]): »Nicht der Art, sondern nur dem Grade nach unterscheidet sich das Schaffen des genialen Künstlers von dem des Talentes. Es handelt sich dabei immer nur um Steigerungen solcher Seiten, die auch dem gewöhnlichen künstlerischen Schaffen wesentlich sind.« Die typischen Anschauungen der Gegenwart spricht wohl am klarsten Joseph Klemens Kreibig[2]) aus, der gleichfalls Talent und Genie nur für graduell, nicht für essentiell unterschieden hält. Den Gradunterschied erläutert er dahin, »daß den Talenten bloß neue Verbindungen der Elemente zu Teilen des Kunstwerkes zu gelingen pflegen, während den Produkten des Genies gerade die Neuheit . . . des Ganzen charakteristisch ist, ein Umstand, der auf Verschiedenheit der Gestaltungskraft der Phantasie beider zurückweist«. »Als unterscheidendes Kennzeichen ist ferner anzusehen, daß beim Genie die sogenannten unbewußten Zwischenprozesse des Schaffens eine vergleichsweise wichtigere Rolle spielen, als beim Talent, welches nach bewährten zeitgemäßen Kunstregeln mit klarer Beurteilung der Zwecke und Mittel auf die Erzielung des ästhetischen Erfolges hinarbeitet.« »Beim Genie tritt das Angeborene, die Anlage, mehr zutage als beim

---

[1]) Volkelt, a. a. O., III, S. 271.

[2]) J. Kl. Kreibig, Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, IV, S. 532—558.

Talent, das zum Erwerb seiner Tüchtigkeit eines längeren Übens bedarf.« Zwei Bedeutungen schillern da vielseitig durcheinander: eine quantitative und eine qualitative. Genie liegt der ersten Bedeutung zufolge in gerader Linie des Talents, nur um ein Stück weiter. Bei direktem Aufstieg in der Begabungsrichtung gelangen wir vom Normalmenschen über das Talent zum Genie. »Genie« ist somit ein Wertmaß. Ich muß die Bezeichnung rechtfertigen durch Aufweisen der überragenden Leistung. Weil Goethe Werke von höherer Bedeutung schrieb als Lessing, ist jener das Genie, dieser das Talent. Man hat aber — ohne klare Bewußtheit der prinzipiellen Verschiedenheit des Beginnens — in diese erste Bedeutung auch qualitative Unterschiede eingeschoben, die sich am besten verstehen lassen als Begabungs- oder Anlagedifferenzen des »genialen« und »talentierten« Menschen. Dies meint man mit der Feststellung, letzterer arbeite gemächlich, dieser sprunghaft, und mit anderen ähnlichen Feststellungen. Das zeigt aber ganz deutlich, daß Talent und Genie nicht einfach in der Verlängerung einer Geraden liegen können. Im Gegenteil: reines Talent und reines Genie schließen einander aus und vertragen sich bloß in Mischformen. Diese Artverschiedenheit bedingt jedoch durchaus keine unüberbrückbare Kluft. Zwischen einer Farben- und Tonqualität bestehen keine Übergänge. Man hat deswegen mit Recht für die Gattungsverschiedenheit der Sinne das Merkmal in Anspruch genommen, daß eine Überführung der einen Erscheinung in die andere sachlich unmöglich ist. Daß in diesem Betracht von einer Verschiedenheit des Talents zum Genie nicht die Rede sein kann, wies die moderne Psychologie mit aller Entschiedenheit nach durch Namhaftmachen all der Zwischenstufen, die allmählich von der einen Gegebenheit zur anderen leiten. Denken wir aber an die Qualitäten einer Sinnesreihe! etwa an das reine Rot und das reine Blau. Sie schließen einander aus: das Urrot wäre durch einen Stich Blau in seinem Charakter gefährdet; aber ein Übergang ist möglich durch die Violettöne. Und die Wirklichkeit spielt innerhalb dieser Skala

mit Annäherungen an die Extreme, wobei ich die anderen Determinanten — wie z. B. Helligkeit — hier weglasse. In diesem Sinne scheinen mir Talent und Genie verschieden, nicht wie Farbe und Ton, sondern etwa wie Blau und Rot, Schwarz und Weiß. In ihrer Reinheit stellen sie Extreme dar, und die Wirklichkeit prägt die Mischformen, die sich bisweilen den Extremen nähern. Aber zur Erkenntnis dieser Mischformen ist die Kenntnis der Extreme wichtig. Wir werden den tatsächlichen Verhältnissen bloß gerecht, wenn durch differentielle Forschung Art und Weise dieser einzelnen Mischungen ersichtlich wird, obzwar wir natürlich nicht der absurden Meinung huldigen, die komplexe Mischung sei einfach eine Summation ihrer Elemente.

Wenn wir beim Genialen frei steigende Einfälle antreffen und einer sehr weitgehenden Mitwirkung des »Unbewußten« (wobei es an dieser Stelle ganz gleichgültig ist, ob es sich um Nicht-Apperzipiertes, Unterbewußtes oder Unbewußtes im engeren Sinne handelt) begegnen und beim Talent dem systematischen Fortschreiten bewußter Arbeit, fällt uns gleich die Analogie zum ethischen Verhalten des Menschen auf. Die einen handeln — sozusagen — unbewußt gut aus ihrer Natur heraus, fast triebartig; die anderen tun das Gute, weil sie es als Gutes erkennen, sie arbeiten angestrengt und ununterbrochen an ihrem Gutsein. Der bloß seiner Natur Nachgebende kann sich leichter einmal »verhauen« als der letztere. Aber für diesen wird es Schranken des Gutseins geben, nämlich dort, wo das Wissen um das Gute ihn verläßt, er also verständnislos gleichsam Gelegenheiten verpaßt, gut zu sein. Die Ethik muß beide Anlagen berücksichtigen; wenn sie — in der Mehrzahl der Fälle — den zweiten Typus vornehmlich in den Kreis ihrer Betrachtung zieht auf Kosten, oder geradezu unter Mißachtung des ersten, beruht dies einerseits darauf, daß der Ethiker als Forscher meist diesem Typus angehört, und anderseits suchte man stets nach dem »Verdienst«, nach dem Verhalten, das »Lob« oder »Tadel« verdient. Es ist besonders anzuerkennen, daß Max Scheler

in seinen verschiedenen ethischen Schriften sich mit allem Nachdruck gerade dieses naturhaften Gutseins angenommen hat. Wir werden ihm den Vorzug einer gewissen Genialität im Ethischen zusprechen, während der andere Typus uns ethisch talentiert erscheint. Oder wählen wir ein Beispiel aus der Schachwelt, die auch Franz Brentano zu seinen Untersuchungen über das Genie heranzog. Der eine errechnet alles; jeder Zug ist die logische Folge aus den gegebenen Voraussetzungen, soweit der Betreffende sie übersieht. Darum legt auch das Talent meistens so viel Wert auf das »Können«, es ist sein eigentlicher Ehrgeiz[1]). Der andere hat »Einfälle«, die den Gegner überraschen und sein korrektes Spiel über den Haufen werfen. Daß diese »Einfälle« nichts Mystisches sind, sondern — selbst wenn sie gleich plötzlichen Eingebungen kommen — das Ergebnis der intensiven Beschäftigung mit Schachproblemen und der glücklichen Anlage bilden, bedarf für uns keiner weiteren Ausführungen. Aber wir können Brentanos Meinung nicht teilen, die Schachmeister machten ihre genialsten Kombinationen ganz in derselben Art, wie jeder andere Spieler. Ich glaube vielmehr, daß der von uns gezeigte Unterschied sich auch schon bei den »gewöhnlichen« Spielern offenbart. Der eine spielt korrekt, sachgemäß, der andere verläßt sich auf seine Einfälle. Möglicherweise verliert er darum häufig und spielt lange nicht so gut und sicher wie der andere; und doch lebt ein bescheidener genialer Zug in ihm. Wir müssen uns deswegen vor dem Glauben hüten, daß ein genialer Einschlag schon zu größeren Leistungen führen müsse, als sie das Talent fertig bringe. Nicht vom Wert der Leistungen sprechen wir hier, sondern von menschlichen Grundanlagen. Wohl dürfen wir aber sagen, daß an sich in der genialen Begabung reichere und weitere Möglichkeiten sich erschließen. Sie ist unter günstigen Umständen entwicklungsfähiger. Darum ist es auch nicht zu verwundern, daß die größten Meisterwerke, die staunende Verehrung

[1]) Vgl. dazu Wilhelm Hausenstein, a. a. O., S. 21.

finden, eben Werke von Genies sind; denn ein bloßes Talent kann nicht zu diesen Höhen. Aber deshalb ist doch nicht geniale Begabung nur ein höheres Stockwerk, gleichsam dem Talent übergebaut. Sie ist ein viel niedrigeres Stockwerk, wenn etwa die elastische Leichtigkeit der Auffassung und die mühelos sprudelnde Fülle der Einfälle sich mit keiner strengen Selbstbesinnung, keiner inneren Disziplin usw. paaren, ja geradezu zur Flüchtigkeit verlocken, zu einem Sich-zersplittern und Sich-vergeuden. Das Volk hat ganz recht, wenn es von »verkommenen Genies« spricht, während das Talent dieser Gefahr weit weniger ausgesetzt ist. Ziehen wir die Anwendung auf den Künstler: beim Genialen und beim Talentierten scheinen verschiedene Momente der künstlerischen Anlage verschieden betont; beim Genialen steht im Vordergrund der gesamte Lebensprozeß, der schon im Aufnehmen das Erlebte für seine Zwecke umformt, wodurch die Gestaltung — oder wenigstens das Wichtigste an ihr — offenbar mühelos wird, frei, zur glücklichen Eingebung einer begnadeten Stunde. Beim Talent liegt die Hauptstärke im wachen, kritischen Auge. Dem Genie droht die Gefahr des nur Skizzenhaften, dem Talent die des Verquälten, Überarbeiteten, durch seine steife Korrektheit Langweiligen. Das Genie trägt seine Form in hohem Maße in sich; denn es erlebt alles schon in und durch diese Form. Das Talent bringt mehr oder minder die Form an die Sachen heran. Wir wollen aber diese Gedanken nicht weiter ausspinnen, denn das Prinzip scheint geklärt; und unsere Formel gestattet seine Abwandlung nach verschiedensten Dimensionen hin.

Mit den vorstehenden Darlegungen glauben wir natürlich nicht das Problem vom Schaffen des Künstlers irgendwie erschöpfend behandelt zu haben; wir taten nicht mehr, als dieses Problem auf den ihm angemessenen Boden zu stellen, der erzeugt und gesichert wird durch die Systematik einer allgemeinen Kunstwissenschaft. Zugleich suchten wir den Sinn des Problems zu klären, indem wir nach verschiedenen Richtungen hin auf die Folgerungen wiesen, die sich aus seiner

Setzung herleiten. Dadurch zeigte es sich, daß es in mannigfacher Bedeutung verschiedene Künstlertypen gibt. Diese Typenlehre wäre nun so weit zu erforschen, als dies die Verfolgung konkret wissenschaftlicher Ziele erheischt; uns handelte es sich ja nicht um jene Vielheit, sondern um Aufdeckung des Rechtsgrundes, dem sie entquillt. Weitere Fragen steigen sogleich auf: wie Lyrik und Dramatik, Malerei und Musik, Naturalismus und Idealismus verschiedene Kunstarten bilden, so verschieden werden auch die künstlerischen Anlagen sein, die sich gerade in diesen Kunstformen verwirklichen. Warum ist der eine Lyriker und der andere Dramatiker, und auf welche Qualitäten sind diese Besonderheiten zurückzuführen? Offenbar können auch diese sehr bedeutsamen Fragen nur dann einer ersprießlichen Lösung zugeleitet werden, wenn Einsicht in das Wesen der betreffenden Kunstarten den Ausgangspunkt bildet. So hoffen wir über alle Einzelfragen hinaus Zeugenschaft abgelegt zu haben für die systematische Einheit der allgemeinen Kunstwissenschaft. Doch gerade wegen dieser Einheit kann ein Ausschnitt aus ihr auch immer nur eine relative Abgeschlossenheit zeigen. Jede Frage zeigt notwendig auf eine andere. Welche auszeichnenden Merkmale scheiden den großen Künstler vom kleinen? wie ist überhaupt seine Rolle innerhalb der Entwicklung der Kunst? ist er — von ihr aus gesehen — nur der unpersönliche Vollstrecker der gerade in diesem Zeitpunkt gestellten Aufgabe, oder der freie Herr, der ihre Bahn bestimmt? Aber diese Fragen führen über das Wesen des künstlerischen Schaffens hinaus zur Wertlehre der Kunst und zur allgemeinen Stilwissenschaft. Sie müssen hier Rede und Antwort stehen. Aber auch ihr Untergrund ist das sichere Wissen um das Wesen der Kunst.

Drittes Kapitel.

Die Kunst.

§ 1.

Die Frage nach dem Wert der Kunst und der Wertung des Kunstwerks gehört zu den Problemen, die am leidenschaftlichsten die Gemüter bewegen. Selbstverständlich handelt es sich hierbei nicht um die zweifelsfreie Tatsache, daß ein Kunstwerk von verschiedenen verschieden beurteilt wird oder beurteilt werden kann, sondern um das Aufweisen des »wirklichen« Wertes. Wo es Werte gibt, tritt das Gesetz im Sinne der Norm auf: »Wenn du diesen Wert realisieren willst, dann mußt du dich so und nicht anders verhalten!« Wir dürfen demnach Normen nicht als sprachliche Formulierungen bestimmter psychischer Bestände auffassen, sondern die Bestände sind normgemäß, insoweit sie einen bestimmten Wert realisieren. Die Frage lautet immer, an die Setzung welcher Bedingungen die Fähigkeit geknüpft ist, jenen geforderten Wert zu erfüllen, jenes gewünschte Ziel zu erreichen. Damit scheidet sich Gesetz in der Bedeutung ausnahmsloser Notwendigkeit von Gesetz im Sinne der Norm. Sage ich, es liege im Wesen des Dreiecks, zwei Rechte zur Winkelsumme zu haben, duldet dieser Satz selbstverständlich keine Ausnahme; ein einziger widerstreitender Fall würde ihn glatt aufheben. Sage ich aber: »Du mußt das Beste unter dem Erreichbaren wählen,« wird die Norm nicht dadurch umgestoßen, daß viele aus verschiedenen Gründen eben nicht jenes Beste wählen. Jede Werterfüllung verlangt notwendig ein entsprechendes Verhalten;

tritt aber ein anderes Verhalten tatsächlich ein, wird zwar damit jene Norm verletzt, jedoch keineswegs widerlegt[1]).

Unsere gesamten bisherigen Ausführungen waren von dem Gesichtspunkt der Werthaftigkeit des Kunstwerks beherrscht. Worauf sollen aber die Normen Bezug haben? auf den Kunstbetrachter oder auf den Künstler, oder auf beide? Gegeben sei die Werterkenntnis des Kunstwerks: es ist wertvoll, weil es diese oder jene Qualitäten besitzt. Daraus folgen Anweisungen für den Kunstbetrachter, wie er sich verhalten müsse, um jener Werte teilhaftig zu werden. Daß Kunstforschung und Kunstschriftstellerei sich dieses Verfahrens — als einer Anleitung zum »richtigen« Erleben — auf Schritt und Tritt bedienen, wird zwar manchmal theoretisch in Abrede gestellt, aber die Praxis kümmert sich nicht um derlei Vorbehalte und kann sie nicht berücksichtigen. Peinlich wird erst die Frage, ob aus jener Werthaftigkeit sich »Vorschriften« für das Schaffen des Künstlers entnehmen lassen, denn die Mehrheit fühlt, daß das Vorhaben, hier Regeln festzulegen, Verbote oder Gebote auszusprechen, ein pedantisches und zugleich hochmütiges Beginnen ist, das das Kunstleben mehr lähmt als fördert. Es hat etwas unsagbar Kleinliches, Künstlern wie Greco, Beethoven oder Goethe diktieren zu wollen, wie sie malen, musizieren oder dichten sollen, und ihnen gleichsam wohlgemeinte Ratschläge in Gestalt ästhetischer oder kunstphilosophischer Normen zu erteilen. Im allgemeinen wird wohl die Forschung Hermann Cohen[2]) beistimmen können, wenn er sagt: »Nicht das Gesetz macht den Künstler zum Genie, sondern die Gesetzlichkeit ist es, aus der das Gesetz entspringt, aus der das Gesetz in jener Relativität hervorgeht, von der das höchste Kunstwerk selbst nicht ganz befreit sein kann. Das Gesetz des Kunstwerks mag seine geschichtlichen Schwächen behalten; die Gesetzlichkeit aber offenbart sich in dem rech-

---

[1]) Vgl. das sehr übersichtliche Sammelreferat »Die Grundlagen der Werttheorie« von Oskar Kraus im zweiten Jahrgang der von Max Frischeisen-Köhler herausgegebenen »Jahrbücher der Philosophie«; Berlin 1914, S. 1—48.

[2]) H. Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls; Berlin 1912, I, S. 71 ff.

ten Genie, die systematische Gesetzlichkeit.« »Das Genie ist nur ein Ausdruck der Vernunft in der Kunst, der Gesetzlichkeit in der Kunst. Mithin aber enthält das Genie nicht minder auch die Voraussetzung einer Grundlegung, die es sich selbst in seinen Werken legt.« Aus diesen und ähnlichen Erwägungen heraus folgern manche — auf den spezifisch philosophischen Standpunkt Cohens kommt es hierbei weniger an — daß zwar das Genie im reinsten Sinne des Wortes alle Gesetze »unbewußt« erfülle, und es daher Wahnwitz wäre, ihm irgendwelche Vorschriften machen zu wollen, daß aber eben jenes Genie empirisch gar nicht existiere, sondern lediglich der geniale Mensch, der Irrtümern unterworfen sei, die aus der unvermeidlichen Unvollkommenheit des Menschseins herrühren, und diesem könne darum Kenntnis der Regeln und Normen von Nutzen sein. Die ewigen Hinweise darauf, daß der Künstler nichts zu »lernen« vermöge, sind gewiß ein billiges Vergnügen ebenso wie das überlaute Geschimpfe auf jegliche Kunstschule[1]). Der Glaube, derartige Anstalten oder gar Lehrbücher der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft wären Brutstätten für Genies, ist natürlich irrsinnig; hegt man aber nicht so ausschweifende Erwartungen, erscheint doch die Möglichkeit unbestreitbar, auf diese Weise viel Förderndes und Wissenswertes bei vernünftiger Handhabung zu vermitteln. Innerhalb bescheiden gezogener Grenzen läßt sich mancherlei erreichen; allerdings sind die Grenzen so eng, daß sie lediglich den äußeren Vorhof künstlerischen Schaffens aufschließen. Den weiteren Weg muß jeder allein gehen. Auch hier vermag ihn noch teilnehmendes Verständnis zu unterstützen, anspornende Anerkennung, oder Beachtung in gleicher Richtung strebender Kunst; aber die allgemeine Scheu scheint doch recht zu behalten, die Regelgebung und Ratschläge für ein undankbares und unfruchtbares Geschäft erklärt. Dieses »unbestimmte Gefühl« sachlich zu rechtfertigen ist Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft. Indem sie damit selbst ihr Reich

[1]) Vgl. die klug durchdachten Ausführungen bei Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; Stuttgart 1906, S. 448 f.

enger umzäunt, weist sie zugleich verstiegene und unerfüllbare Ansprüche ab. Sie entwickelt die Gesetzlichkeit der Kunst, die sich aus der Einsicht in ihr Wesen entfaltet, daß jedes Kunstwerk eine Gestaltung auf das Gefühlserleben darstellt, derart, daß der Sinn dieser Gestaltung in einem Gefühlserleben sich erschließt; daß die Gestaltung jedes Kunstwerks die wesenhaften Seiten nach Material, Seinsschicht, Darstellungsweise, Darstellungswert und Kunstverhalten aufweisen muß in der Einheit des Formzusammenhanges; daß das künstlerische Schaffen an gewisse Voraussetzungen notwendig gebunden ist usw. Aber kein Künstler kann mit Hilfe dieser Einsichten ein gutes Werk schaffen, falls er nicht an sich ein guter Künstler ist. Denn dem verstandesmäßigen Zusammenstümpern entwächst so wenig ein Kunstwerk, wie lediglich der ängstlich behutsamen Anwendung der Logik eine wissenschaftliche Entdeckung. Dabei sehen wir ganz davon ab, daß alle jene Wesensgesetze noch rein nichts über den Wert des Kunstwerks aussagen, sondern nur die Bedingungen angeben, an die jedes Kunstsein geknüpft ist, und durch deren Zusammenspiel die Vielheit der Kunst innerhalb ihrer systematischen Einheit Ereignis wird. Ja erfährt selbst der Künstler, welche Werte die Kunst zu realisieren vermag, ist er dadurch noch nicht belehrt, wie er es in seinem ganz persönlichen Fall anfangen soll, einen bestimmten Wert zu realisieren. Ist dieser Fall selbst unbedeutend, nützt alles gewaltsame Heraufschrauben nichts. Und wüßte er genau, wie die großen Künstler zu ihren großen Leistungen gekommen sind, könnte er sie bloß nachahmen, außer er wäre selbst ein großer Künstler. Jedes andere wertvolle Kunstwerk wäre eben ein anderes nach der Organisation seiner Gestaltung, unübersetzbar in seiner Eigengesetzlichkeit. Der Wille, Wertvolles zu erzeugen, reicht gewiß nicht hin, wenn es am Können gebricht, wobei darunter aber keineswegs die nackte Technik verstanden sein soll. Der aufgepeitschte Wille verkrampft sich in Orgien, hinter deren aufgeregter Wildheit doch das blasse Gespenst der Blutarmut durchscheint, oder er mündet in den Akademismus nach edeln

Vorbildern, die so lange abgewandelt werden, bis schließlich nur die starre Regel übrigbleibt, aber kein Kunstwerk mehr. Daß gerade ein so oder so beschaffenes Kunstwerk entsteht, hängt vom Künstler ab, von der Besonderheit und Stärke seiner Begabung, von den kulturellen und nationalen Zuständen, vom immanenten Entwicklungsgang der Kunst usw. Wie könnte da die allgemeine Kunstwissenschaft Regeln errechnen, auf Grund deren programmgemäß die zukünftigen Möglichkeiten der Kunst sich erfüllen sollten? Sie würden ja bloß die Kunst abheben von allem Individuellen; und individuell ist jedes einzelne Kunstwerk.

Ist demnach im folgenden vom Wert der Kunst und von Normen die Rede, kann es sich hierbei lediglich um die theoretische Aufgabe handeln, die Bedeutung der Kunst und eines Kunstwerks zu erkennen, und allenfalls noch um die praktische, zum »richtigen« Erleben der Kunst und des Kunstwerks anzuleiten, nicht aber »Ratschläge« für das Schaffen des Künstlers zu erteilen. Wohl kann der Fall eintreten, daß von Kunsttheoretikern eine noch nicht vorhandene »neue« Kunst stürmisch verlangt wird, besonders dann, wenn die bestehende Kunst aus irgendwelchen Gründen den kulturellen oder nationalen Ansprüchen einer Zeit nicht genügt. Junge Künstler schöpfen dann vielleicht aus diesen Forderungen den Mut, jene neuen Wege zu betreten. Aber auch hierbei handelt es sich nicht um Ratschläge und Anweisungen, sondern um Tendenzen, die erst allmählich in der Kunst ihre Prägung gewinnen, während sie in anderen Lebensäußerungen bereits früher sich objektivierten. Inwieweit nun diese Kunst wertvoll wird, hängt von dem Maße der Begabung ab, welche die Künstler besitzen, die ihr Schaffen jener Kunst weihen. Die schlichte Selbstverständlichkeit dieser Sachverhalte wird immer wieder durch jene Verbildung gefährdet, die den Wert des Kunstwerks in Abhängigkeit bringt zu einem bestimmten »Stil«, zu einer bestimmten »Richtung«. Und Stile oder Richtungen sind — wenigstens ihrem äußeren Gefüge nach — lehrbar. Es ist unsere Aufgabe, in den folgenden Paragraphen

vom Werte des Kunstwerks zu sprechen. Hierzu müssen wir die historische Bedeutung des Kunstwerks von seiner sachlichen scheiden und erst dann prüfen, welche Zusammenhänge da obwalten.

§ 2.

Unter der historischen Bedeutung eines Kunstwerkes kann man — was sonderbarerweise häufig nicht beachtet wird — zweierlei verstehen: erstens die Wirkung, die es innerhalb der Kunstentwicklung ausgeübt hat und ausübt, und zweitens das »Neue«, das es im Verhältnis zu der gerade vorhandenen Kunst darstellt. Es handelt sich hierbei nicht nur um verschiedene Tatbestände, die sich lediglich einer verschieden gerichteten Betrachtung erschließen, sondern auch um »Bedeutungen«, die keineswegs immer parallel laufen müssen. Es ist zwar sehr unwahrscheinlich, daß ein völlig nichtssagendes Werk auf die Dauer die Kunstentwicklung erheblich beeinflußt, aber es kann gerade ein Werk deshalb, weil es »Neues« bietet, zuerst unbeachtet bleiben, gleichsam auf totem Geleise liegend, über das die Kunstentwicklung zunächst nicht fortgeht, während es einer späteren Zeit vorbehalten ist, dieses Werk »berühmt« zu machen, so daß dann seine Einwirkung einsetzt. Und eine viel konventionellere Arbeit vermag gleich zu einer hohen Bekanntheit emporzuschnellen und damit Wirkungen auszustrahlen, sei es weil sie auf ausgezeichneter Stelle steht, oder weil aus irgendeinem Grunde die allgemeine Aufmerksamkeit darauf nachdrücklichst hingelenkt ist. Sicherlich hat der Satz einen berechtigten Sinn, daß mit der Zeit die Wahrheit sich offenbare, und daß die Zeit der unparteiischeste Richter sei, aber der Satz bewährt sich doch nur ähnlich wie etwa das Gesetz der großen Zahlen, d. h. man muß bisweilen mit sehr langen Zeitstrecken rechnen, um jene Ausgleichung zu gewinnen, der zufolge das Echte und Gediegene tatsächlich eine bedeutendere historische Nachwirkung ausübt, als das minder Echte und minder Gediegene. Wer soll ferner mit Sicherheit entscheiden, ob unsere Gegenwart

gerade so weit gekommen sei, um in diesem oder jenem Fall bereits die gerechte Zuordnung vollzogen zu haben. Aus dem Maße geschichtlicher Wirkung wird sich ohne weiteres nur der Umstand entnehmen lassen, daß eben einem Werke historische Bedeutung in diesem Sinne zukommt. Es wäre aber verfehlt — oder zumindest gesagt: methodisch bedenklich — daraus allein Schlüsse auf die Wertqualität des betreffenden Kunstwerkes zu ziehen. Im Gegenteil, in jedem Einzelfall ist die Frage dringlich: warum fand diese Wirkung statt? Da wird man häufig die Antwort gewinnen, weil gerade dieses Kunstwerk jenes »Neue« bot, weil es aus diesem oder jenem Grunde sachlich wertvoll ist, aber bisweilen wird man auch Sachverhalte heranziehen müssen, die von der Kunst aus gesehen rein »zufällig« sind. Hier müßte eine systematische Untersuchung darüber einsetzen, von welchen typischen Bedingungen die historische Bedeutung eines Kunstwerks in diesem Sinne abhängt, welche verschiedene Möglichkeiten sich da ergeben: das historisch »Neue« bildet nur eine dieser Möglichkeiten. Unter der historischen Bedeutung des Kunstwerks in diesem Betracht verstehen wir demnach gar nichts anderes als den Nachweis, wie große Wirkungen das Kunstwerk tatsächlich im Entwicklungsverlauf der Kunst ausgeübt hat. Über Art und Charakter des Kunstwerks wird damit überhaupt kein Urteil abgegeben. Es ist ein peinliches Versagen der sprachlichen Mittel, daß wir keinen passenden eigenen Ausdruck besitzen, um diese Form historischer Bedeutung zu kennzeichnen; es empfiehlt sich vielleicht, in diesem Zusammenhang von Bedeutung gar nicht zu reden, sondern lediglich von der historischen Wirksamkeit eines Kunstwerks. Zu welchem Ausweg man sich auch immer entschließen möge, es gilt, den klar umgrenzten Sinn festzuhalten und ihn nicht durch gefährliche Äquivokationen zu verwischen, wie dies leider häufig genug geschieht.

Im zweiten Sinne bezeichnen wir als historische Bedeutung eines Kunstwerks das qualitativ-quantitative Ausmaß des »Neuen«, das es in die Geschichte der Kunst einführt. R. Ha-

mann[1]) bestimmt u. a. das Kunstwerk »als Produkt menschlichen Tuns, das zur Beurteilung der besonderen Leistung menschlichen Könnens herausfordert. Die Begriffe, unter denen wir dieses Können beurteilen, und die die Methode bestimmen, sind die Begriffe der Originalität einerseits in bezug auf Erfindung, Findung oder Gestaltung eines bis dahin noch nicht existierenden Gebildes, und der Technik anderseits in bezug auf Darstellung des Gebildes in einem bestimmte Schwierigkeiten bietenden Material.« Mit diesem Gesichtspunkt ist für die historische Methode zugleich der Rückgang auf den Künstler gegeben. »Dabei ergibt sich für die historische Beurteilung der Kunstleistung, daß diese als historische nur gemessen werden kann an dem Stande erreichbaren Kunstkönnens, den der Künstler in seiner Zeit und an seinem Ort zu erreichen fähig war. Wie wir die Leistung eines Kindes sehr hoch veranschlagen können, die von Erwachsenen nichts bedeuten würde, so können die Malereien von Primitiven hohen Leistungswert besitzen, den wir ihnen von uns aus nicht mehr zuschreiben würden.« Im wesentlichen dürfen wir uns den Ausführungen Hamanns anschließen, wobei wir allerdings mehr Gewicht auf die gegenständliche Seite legen: denn sie ist zugleich Ausgangs- und Zielpunkt. Ferner halten wir die Kategorie des »Neuen« methodisch für völlig ausreichend. Dieses »Neue« mag sich auf Verbesserung oder Verfeinerung der Technik beziehen, es mag eine wesenhafte Seite der Kunst betreffen oder den gesamten Gestaltungszusammenhang; das Kunstwerk ist in dem Maße historisch bedeutungsvoll, als es »Neues« bringt, und umso bedeutungsvoller, je wichtiger dieses Neue ist. Damit ist zugleich auch klar ausgedrückt, daß die Beurteilung von dem Kunststande ausgehen muß, dem zeitlich und örtlich das Kunstwerk angehört. Denn der Begriff des »Neuen« setzt den des »Alten«, des »Bekannten« voraus: etwas ist nur neu im Verhältnis zu etwas anderem. Als dieses andere kann sinngemäß nur die Umgebung dessen betrachtet

[1]) R. Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft; Monatshefte für Kunstwissenschaft, IX, S. 67 f. u. 71.

werden, das als Neues über sie sich heraushebt. Es kommt keineswegs darauf an, ob es uns neu oder vertraut erscheint — obgleich für unser Erleben dieser Umstand von großer Bedeutung sein kann — sondern lediglich darauf, ob und inwieweit es am Ort und in der Zeit seiner Entstehung tatsächlich neu war.

Selbst dieser Aufweis des Neuen gestattet nicht ein sachliches Gesamtwerturteil über das Kunstwerk. Einerseits kann das Werk einen sehr bescheidenen Wert repräsentieren, selbst wenn es als hervorragende Leistung weit das Vorhergehende übertrifft und deshalb sehr viel dazu gehörte, es zu schaffen. Man sagt dann: wir vermögen jenes Werk bloß geschichtlich zu würdigen, aber nicht künstlerisch zu genießen. Andererseits kann das Werk zwar neu sein im Verhältnis zum Gleichzeitigen, aber bald überholt vom Kommenden. Selbst wenn es einen hohen Wert darstellt, wird dieser doch gleichsam überschattet durch die Tatsache, daß wir heute an viel höheren Werten messen. Der erste Aeroplan war nicht nur als »neu« bedeutungsvoll, sondern sicher ein sehr wertvolles Erzeugnis der Technik. Aber er ist heute veraltet, primitiv und unbeholfen im Verhältnis zu den Anforderungen, die wir auf Grund des Erreichten stellen. Dieser Gedankengang scheint unserer eigenen Meinung zu widersprechen, die den Wert des Kunstwerks nicht in Abhängigkeit bringt von der Zugehörigkeit zu einer gewissen Entwicklungsstufe. Wir heben aber gar nicht die Richtigkeit dieses Satzes auf: das Kunstwerk hat einen bestimmten Wert, z. B. von der Größe 1. Es schadet hier nichts, daß die Einführung der Zahlen eine grobe Brutalisierung des ganzen Problems bedeutet; es tritt eben in den einfachen Zügen des Schemas deutlicher hervor. Wir kennen vielleicht Kunstwerke, die annähernd die gleiche Tendenz offenbaren, deren Wert jedoch die Größe 4,6 oder 10 aufweist. Dadurch wird selbstverständlich das Kunstwerk mit der Wertgröße 1 nicht entwertet in dem Sinne, als ob objektiv sein Wert heruntergedrückt würde, wohl aber wird es für uns weniger wertvoll, weil wir anderwärts weit höhere Wertgrade

der gleichen Wertschichtung erfassen. Rembrandts Werke haben zahllose vorhergehende und nachfolgende »entwertet«; sie sind eben im Verhältnis zu jenen uninteressant, dürftig, so bedeutungsvoll sie auch in sich sein mögen. An jenen Werken erfahren wir erst gleichsam, was überhaupt »möglich« ist, und messen dann Berge in Beziehung auf die ragendsten Gipfel. Ähnlich entnehmen wir etwa dem freiwilligen Opfertode für das als Recht Erkannte, zu welcher Höhe ethisches Tun anzuschwellen vermag. Im Vergleich hierzu erscheint dann anderes ethisches Handeln — so billigenswert in sich — doch minder bewundernswert. Allerdings droht eine derartige wertvergleichende Betrachtung nach zwei Seiten hin in Ungerechtigkeit zu entarten. Manche Kritiker führen nur die größten Namen wie Rembrandt, Michelangelo, Shakespeare, Goethe, Beethoven, Wagner im Munde; auf sie gestützt, fällt es ihnen leicht, darzutun, wie unbedeutend alles andere ist. So kann man natürlich fast alles ablehnen. Aber statt dieser vornehmen, weit schwingenden Geste erheischt ein gerechtes Vorgehen, die sachliche Bedeutung dieser »anderen« Werke klarzulegen und ihren Eigenwert zu bestimmen. Dann mag man getrost auf die weite Distanz hinweisen, welche diese Arbeiten von den genialen Leistungen jener Heroen trennt. Auch das ist nötig, um einer maßlosen Überschätzung vorzubeugen, die sich gar leicht einstellt, wenn der Blick nur auf das gerade Vorhandene gerichtet ist und nicht immer wieder geschult wird an den höchsten Qualitäten. Die Schriftsteller, die jeden Monat freudestrahlend ein anderes Genie entdecken, verdanken ihre Begeisterung zum großen Teile der Enge ihres Horizonts; wie der Provinzler geneigt ist, alles anzustaunen, so auch der Kritiker, der nur eine kleine Provinz überschaut, und dem das Weltläufige fehlt, d. h. in diesem Falle Kenntnis des Höchsten. Nur wer ununterbrochen zu dieser geistigen Weltstadt Fühlung aufrechthält, schärft sein Auge für Differenzen. Noch weit ungerechter ist aber der Versuch, die historische Leistung zu bestimmen in Rücksicht auf jene Höchstwerte. Das entwick-

lungsgeschichtlich Neue, das in Anfängen sich regt, kann eine große schöpferische Tat bedeuten, auch wenn der sachliche Wert des betreffenden Werkes sowohl in sich bescheiden ist als in Hinsicht auf das schlechthin Mögliche. Und was überhaupt möglich ist, kann nicht theoretisch fixiert, sondern bloß an Meisterwerken konstatiert werden.

Das entwicklungsgeschichtlich »Neue« in der Kunst ist immer — ich möchte sagen: sogar evidentermaßen — ein sachlich Wertvolles am Kunstwerk. Denn da dieses »Neue« nur ein Neues im Rahmen der Kunst sein kann, ist es eine neue Möglichkeit der Kunst, die sich in ihm erfüllt, also etwas Wertvolles. Man mag etwa mit noch so gutem Recht gegen Mantegnas toten Christus — dessen Abbildung der erste Band enthält — einwenden, die perspektivische Verkürzung in der Wiedergabe des Leichnams sei zu teuer erkauft mit der Veräußerlichung des Darstellungswertes usw.; es wäre aber töricht zu bestreiten, daß jene Darstellungsweise eine erhebliche Steigerung der »zeichnerisch-malerischen Mittel« mit sich bringt und auf ein eigenartiges Kunstverhalten artistischer Art hinzielt. Diese Lösung eines echt künstlerischen Problems ist bedeutungsvoll, auch wenn die Folgezeit reinere und vollkommenere Lösungen erbrachte. Damit ist noch nicht behauptet, daß dem Kunstwerk als Ganzem ein besonders hoher Wertgrad zukommen müsse: der gesamte Gestaltungszusammenhang kann nach irgendeiner Hinsicht versagen, eine wesenhafte Seite des Kunstwerks verrät vielleicht Ansprüche, die im Werke nur eine geringe Befriedigung finden, oder sie vermag auch — als recht unbedeutend — zu verletzen. Aber trotzdem ist das Neue — das ein Kunstwerk entwicklungsgeschichtlich erbringt — allemal etwas Wertvolles. Der Einwand, es könne sich ja um einen neuen Fehler dabei handeln, besteht nicht mit Erfolg. Denn ein eigentlicher Fehler sprengt den Kunstcharakter in irgendeinem Sinne, ist also gewiß nichts Neues innerhalb der Kunst. Versteht man aber — äquivok — unter Fehler die nicht ganz hohe Bedeutung einer Sache, verkennt man, daß es sich hier doch um eine

neue Möglichkeit der Kunst handelt, die als neue Möglichkeit wertvoll ist, wenn auch deren volle Wesensentfaltung noch nicht erreicht ist. Nur jene vorher erörterte Wertvergleichung muß natürlich ausscheiden, denn es unterliegt ja keinem Zweifel, daß wir zum Zwecke der Aufdeckung dieses Neuen die Vergleichung auf die Umwelt zu beschränken haben, auf einen zeitlich und örtlich bestimmten Kreis. Die erste Art der historischen Bedeutung eines Kunstwerks hatte gar keinen unmittelbaren Bezug auf seinen Wert; sie umfaßte einfach seine geschichtliche Auswirkung. Die hier in Rede stehende Bedeutung, die sich auf den methodischen Begriff des Neuen stützt, besagt aber direkt etwas über den Charakter des betreffenden Kunstwerkes. Es ist in diesem oder jenem Sinne »neu«, weil es so oder so beschaffen ist. An seinem Formproblem muß der Beweis geführt werden, und dieses Neue ist ein Sachverhalt, der als Wert dem Kunstwerk mit Recht zuzusprechen ist. Damit ist in keiner Weise behauptet, daß nun dieses Neue gerade das historische Wirksame sei. Bestimmt wird lediglich, daß an dieser Stelle der historischen Entwicklung dieses Kunstwerk vermöge seiner Qualitäten etwas Neues darstellt. Die »Leistung« wird auf diese Weise festgelegt. Über die historische Wirksamkeit eines Kunstwerks und über das Ausmaß des Neuen, das es in den Gang der Kunst einführt, sind durchaus exakte Untersuchungen möglich, frei von subjektiven Sympathien und Antipathien. Voraussetzung ist bloß Reinheit der Problemsetzung.

Nur eine Frage bedarf vielleicht noch der Klärung. Es ist üblich zu sagen, ein Kunstwerk sei darum besonders wertvoll, weil es den Geist einer Zeit besonders kräftig und erschöpfend zum Ausdruck bringe, weil ein bestimmter Stil mit hervorstechender Deutlichkeit in ihm hervortrete. Welchen »Sinn« haben nun derartige Wertungen? Einen Typus müssen wir gleich ausschalten, den wir am besten durch Beispiele illustrieren. Man legt etwa einem Kupferstich besondere historische Bedeutung bei, weil er für die Kostümkunde wichtig ist, oder einem anderen, weil er ein seither verloren gegangenes

Stadtbild vorführt. Hier wird der Wert in Beziehung zu Gegebenheiten gebracht, die an sich nichts mit Kunst zu schaffen haben; die Kategorie dieser Betrachtung trifft nicht das künstlerische Gestaltungsproblem. Photographien würden den gleichen Dienst tun, wahrscheinlich viel besser. Wie ist es nun aber, wenn einer Kirche nachgerühmt wird, sie bezwinge durch edelste Stilreinheit? Aber ein Kunstwerk gewinnt weder an Wert noch verliert es daran, ob es einen reinen Stil oder einen Mischstil verkörpert, oder ob ich es gar keinem Stil einreihen kann. Das einemal bildet es einen passenden Beleg für meine Stilvorstellung, das anderemal nicht. Den Wertmaßstab liefert dann meine Theorie und überhaupt nicht das Kunstwerk nach seiner eigenen sachlichen oder historischen Bedeutung. Verstehe ich allerdings unter Stilreinheit einheitliche Gesetzlichkeit der Kunstgestaltung, dann ist es allerdings selbstverständlich, daß jede Mischung den Kunstcharakter verzerrt, aber damit drücke ich lediglich die zweifelsfreie Tatsache aus, daß eben ein fehlerfreies Kunstwerk besser ist als ein fehlerhaftes; d. h. ich begebe mich ins Gebiet sachlicher Wertung. Aber das Problem ist noch nicht erledigt: behaupte ich etwa, Ibsens Nora und Gespenster oder Hasenclevers Sohn und Antigone seien auch gerade darum bedeutungsvoll, weil Ideen ihrer Zeit in ihnen Kunstgestalt angenommen haben, dann meine ich doch Formprobleme der Kunst, genau so, wie wenn ich von einem Porträt aussage, daß es die seelische Wesenheit einer bestimmten Persönlichkeit darstelle. Darunter kann aber nur ein sachlicher Wert — eben ein bestimmter Darstellungswert — verstanden werden, und lediglich unter diesem Gesichtspunkt gewinnt er seine Begründung; oder man darf weiter sagen: dieser Wert trete als ein neuer in der Kunst auf, gehöre demnach zur historischen Bedeutung in dem bereits von uns erörterten Sinne. Aber vermögen denn nicht auch seichte Operetten, Kinotrivialitäten, selbst Boxerkämpfe den Geist einer Zeit zu spiegeln? Gewiß, und das zeigt doch mit genügender Klarheit, daß jener Geist sich nicht nur in Werken der Kunst offenbart, sondern in jedem Nieder-

schlag seiner Lebensbetätigung. Und nicht alle Betätigungen sind zu jeder Zeit gleich bedeutsam. Der lodernde, schluchzende und zähnefletschende Haß, den der Krieg auslöste, wird nicht zur Kunst, bleibt Stoff in den unzählig vielen Haßgesängen. Aber gerade ihrer brutalen Stofflichkeit ist zu entnehmen, bis zu welchem Grade der Haß zu dieser Zeit die Menschheit durchschütterte. Und ebenso bleiben die meisten gequälten Aufschreie nach Brüderlichkeit und Liebe Tendenz und Stoff. Es ist gar nicht notwendig, daß der Geist einer Zeit gerade im reinen Kunstwerk Erfüllung gewinnt. Die Frage nach dem Geist der Zeit vermag nur einseitig von der Kunst her beantwortet zu werden. Im Kunstwerk kann er als Wert lediglich gefaßt werden unter dem Gesichtspunkt des entwicklungsgeschichtlich Neuen oder unter dem der sachlichen Bedeutung. Nicht daß der Geist der Zeit in Ibsens Dramen sich spiegelt, begründet ihren künstlerischen Wert — von der Kulturgeschichte sprechen wir ja hier nicht, ebensowenig wie von der allgemeinen Geistesgeschichte — sondern daß hierdurch eine Gestaltung vollzogen wird, die als neue künstlerische Möglichkeit auftritt, als etwas Positives innerhalb der Kunst. Wir finden demnach keinen Anlaß, hier eine neue Bedeutungsschicht einzuschieben, sondern wenden uns nun dem sachlichen Werte zu.

§ 3.

Die von verschiedener Seite her — so von Ernst Elster und Johannes Volkelt — aufgestellten Normen sollen dem Zwecke dienen, den Wert eines Kunstwerks zu bestimmen: es ist »gut«, wenn es jenen Normen entspricht. Wir planen keineswegs Richtigkeit oder Unrichtigkeit jeder einzelnen Norm darzulegen und ihre Geltungsweite zu prüfen. Noch viel weniger beabsichtigen wir — selbst wenn dies möglich wäre — eine vollständige Normtafel zu entwerfen. Gewiß wird niemand darum einen prinzipiellen Einwand gegen eine künstlerische Wertlehre richten, weil der Wert des Kunstwerks nicht

mathematisch fest bestimmbar ist. Dies wäre selbst dann schwer möglich, wenn alle Werte des Kunstwerks einer einzigen Wertdimension angehören würden. Zwar könnte unter diesen Umständen der Versuch unternommen werden, alle Kunstwerke in eine einzige Wertlinie zu gruppieren und ihre Stellung innerhalb dieser Linie anzugeben; und es fehlt nicht an Forschern, die sich immer noch mit diesem einfachen Verfahren begnügen und glauben, mit einem einzigen Wertgesichtspunkt ihr Auskommen zu finden. Aber diesem Glauben, soweit er überhaupt einen Schein der Berechtigung besitzt und sich nicht ganz auf Willkür stützt, liegt entweder die Überzeugung zugrunde, der Wert des Kunstwerks erschöpfe sich in seiner ästhetischen Eignung — ein Standpunkt, der fraglos viel zu eng gewählt ist —, oder die Meinung — die wir auch bereits ausführlich zurückgewiesen haben — der Wert des Kunstwerkes bestehe darin, daß es eben ein Kunstwerk ist[1]). Alle Wertminderung würde dann lediglich darauf beruhen, daß das betreffende Kunstwerk nach irgendeiner Richtung hin nicht genug oder gar nicht Kunstwerk ist. In der Tat beziehen sich viele Normen, die von verschiedenster Seite her aufgestellt wurden, auf diesen Bestand. Sage ich: das Kunstwerk ist eine Gestaltung auf das Gefühlserleben usw., und leite etwa daraus die Norm ab: das Kunstwerk ist wertvoll, wenn es eine Gestaltung auf das Cefühlserleben darstellt, oder: du mußt eine Gestaltung auf das Gefühlserleben vollziehen, um ein wertvolles Kunstwerk zu schaffen, so muß doch dagegen eingewendet werden: »etwas« wäre gar kein Kunstwerk, wenn ihm jene Gestaltung abgehen würde, genau so wie eine Figur kein Dreieck wäre, wenn sie nicht drei Seiten hätte oder zwei Rechte zur Winkelsumme. Damit prüfe ich also gar nicht den Wert des Kunstwerks, sondern lediglich, ob es überhaupt ein Kunstwerk ist. Es kann gar kein Kunstwerk sein, ohne jene Qualitäten zu besitzen. Allerdings ist jene Prüfung nicht etwa ohne Bedeutung; durch sie ver-

---

[1]) Vgl. hierzu unsere Ausführungen im ersten Kapitel.

sichern wir uns ja erst des Materials, gewinnen wir die begründete Gewißheit, daß die vorliegenden Gegenstände eben Kunstgegenstände sind. Aber über den Wert dieser Kunstwerke kann ich auf diese Weise ebensowenig belehrt werden, wie wenn ich mich mit der Einsicht begnüge, daß dieses Individuum ein »Mensch« ist und jenes auch. Man sollte in diesem Sinne nicht von einer Wertung der Kunst sprechen; es handelt sich dabei letzten Endes um nichts anderes als sprachliche Umformulierungen der Wesensgesetzlichkeit der Kunst. Die gesamte künstlerische Wertlehre wird völlig verdunkelt und verwirrt, wenn wir uns diesen Sachverhalt nicht zur klarsten Bewußtheit bringen und in allen Folgerungen an ihm festhalten.

Allerdings bleibt eine Schwierigkeit: es verstoßen tatsächlich zahlreiche »Kunstwerke« gegen jene Gesetzlichkeit der Kunst, ohne daß man ihnen darum überhaupt den Kunstcharakter absprechen dürfte; es kommen vielmehr dabei Verstöße nach irgendeiner Richtung hin in Betracht. Da scheint es doch durchaus angemessen, von einer Wertminderung zu reden. Das Kunstwerk wäre ohne jenen »Mangel« wertvoller. Nehmen wir etwa an — und das ist kein fiktiver Fall, denn die Wirklichkeit liefert unzählige Beispiele — an einer Stelle sei die vom Kunstwerk gesetzte Seinsschicht durchbrochen. Diese Stelle »fällt« dann heraus, wie man zu sagen pflegt. Das Kunstwerk wäre entschieden besser, wenn die Einheit der Seinsschicht gewahrt bliebe. So scheinen doch derartige Normen berufen zur Wertprüfung des Kunstwerks. Sie wären lediglich dann unnötig, wenn alle Kunstwerke als Kunstwerke tadellos wären, so daß nur die innerhalb der Kunst auftretenden Werte bestimmt werden müßten. Ist in einem Dreieck die eine Seite in einer leichten Zickzacklinie gezogen, darf man vielleicht sagen: wir fassen die Figur immerhin als reines Dreieck auf, aber selbstverständlich »soll« diese Linie gerade sein. Analog verhalten wir uns hinsichtlich der Kunst: auch da sagen wir, »eigentlich« gehört es zum Kunstwerk, jene Bedingungen zu erfüllen, aber wir fassen es trotzdem noch als Kunstwerk auf. Wir tun dies, soweit eben im großen und

ganzen jene Gestaltung auf das Gefühlserleben eingehalten ist, und besonders dann, wenn solche Verstöße gleichsam durch positive Werte paralysiert werden. Wir wollen also gewiß nicht auf die Prüfung verzichten, ob ein Werk ein Kunstwerk ist, und welche »Fehler« es in diesem Sinne aufweist. Aber sein Wert kann aus der bloßen Abwesenheit jener »Fehler« nicht bestimmt werden, mit ihr oder durch sie erreicht es das Niveau der Kunst, gewinnt es erst Kunstsein. Wenn wir ungeachtet dieser Fehler einem Werk noch Kunstcharakter zubilligen und einen gewissen Wert, geschieht es deshalb, weil ihm bestimmte Vorzüge zukommen, natürlich innerhalb und nicht außerhalb der Kunst. Wer sich mit jenen der allgemeinen Wesensgesetzlichkeit der Kunst entnommenen »Normen« bescheidet, verzichtet, die Qualitätswerte eines Kunstwerkes zu erkennen, die aus seiner Eigengesetzlichkeit herfließen, und er ist darauf beschränkt, nur »Fehler« anzukreiden, die den Kunstcharakter als solchen betreffen.

Achten wir auf das altberühmte Gesetz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit[1]) und auf die ihm korrespondierende Norm: ein Kunstwerk soll trotz aller Mannigfaltigkeit eine Einheit darstellen! Dies bedeutet, daß eine Gestaltung auf Gefühlserleben nur dann vollzogen werden könne, wenn Einheitsbezug vorliegt. Fehlte er, wären es schließlich ganz verschiedene Gestaltungen, wie wenn uns durcheinander eine Statue, eine Symphonie, eine Novelle und ein Gemälde vorgesetzt würden. Ohne aber an dieser Stelle näher auf den Sinn des Gesetzes einzugehen und auf die prinzipiell verschiedenen Möglichkeiten seiner Erfüllung, ist es klar, daß die Angabe, ein Kunstwerk biete Mannigfaltigkeit in seiner Einheit dar, entspreche also jener Norm, noch gar nichts über den Wert dieses Kunstwerkes besagt: es erfüllt eben damit eine Voraussetzung des Kunstseins. Welchen Wert die Knüpfung der Einheit in der Mannigfaltigkeit für ein bestimmtes Kunstwerk

---

[1]) Vgl. meine Bemerkungen »Zur Lehre von der Einheit in der Mannigfaltigkeit«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, VII, S. 303—307.

bedeutet, kann nicht nachgewiesen werden, wenn man sich mit der bloßen Angabe ihrer Tatsächlichkeit begnügt. Wie weit man darüber vorzudringen vermag, zeigen wohl folgende Sätze, die Georg Simmel[1]) der Nachtwache Rembrandts widmet: »Dies vielleicht trägt den unerhörten Eindruck der Nachtwache: daß die Einheit des Bildes sozusagen nichts für sich ist, nicht herauszuabstrahieren, nicht in einer Form jenseits ihrer Erfüllungen beruhend; sondern ihr Wesen und ihre Kraft ist nichts anderes als die unmittelbare Verwebung der Vitalitäten, die aus jedem Individuum hervorbrechen.« »Indem die Nachtwache so und so viele Lebendigkeiten und nur sie zum Bildinhalt macht und dem Geheimnis ihrer rein vitalen Wechselwirkungen anschauliche Sprache gibt, hat sie jenes alte germanische Drängen zu einer Einheit, die nicht geschlossen formmäßig, nicht für sich darstellbar, sondern nur an ihren Trägern zu realisieren ist, zum ersten Male in der Geschichte der Kunst rein befriedigt.« Dieses entwicklungsgeschichtlich so bedeutungsvolle »Neue« ist zugleich ein sachlich Wertvolles. Der Wert gründet sich nicht darauf, daß das betreffende Werk irgendeine Einheit in der Mannigfaltigkeit offenbart, denn diese Eigenschaft teilt es mehr oder minder mit allen Kunstwerken, da sie eine notwendige Grundbedingung des Kunstseins bildet, sondern auf dem Sachverhalt, daß durch diese besondere und einzigartige Weise der Einheitsknüpfung des Gestaltungszusammenhanges die Realisation sehr großer Werte verwirklicht wird. So könnte man — Simmels Andeutungen ausspinnend und unterbauend — versuchen, den Wert der Rembrandtschen Nachtwache zu erfassen, demnach nicht durch einfache Nachprüfung, ob sich hier Einheit in der Mannigfaltigkeit vorfindet, sondern durch eine Untersuchung, wie sie sich vorfindet, d. h. welche Werte ihr eignen in der individuellen Organisation dieses bestimmten Kunstwerkes. Ähnliches wäre über die bekannte Norm zu sagen, das Kunst-

[1]) Georg Simmel, Studien zur Philosophie der Kunst, besonders der Rembrandtschen; Logos, V, 3, S. 223 ff.; vgl. auch sein Rembrandt-Buch; Leipzig 1917.

werk dürfe keine Allegorien, sondern müsse Symbole[1]) darstellen. Natürlich kommt es ganz darauf an, was man unter Allegorie oder Symbol versteht. Meint man, die Allegorie biete stets nur ein Zeichen für die Bedeutung, wobei lediglich der wissende Verstand oder gewohnheitsmäßige Konvention das verknüpfende Band schlingen könne, sie sei also eine Bilderschrift; dann ist sie selbstverständlich »unkünstlerisch«. Den einzelnen Bildzeichen mag vielleicht eine kalligraphische oder ornamentale Schönheit innewohnen, aber die »Bedeutung« bleibt jedenfalls künstlerisch ungestaltet, künstlerischer Rohstoff. Das wissenschaftliche Werk wird auch nicht durch einen geschmacklich einwandfreien Druck zum Kunstwerk. Das Symbol ist also in diesem Sinne nicht künstlerisch wertvoller als die Allegorie, sondern das »allegorische Kunstwerk« durchbricht nach dieser Richtung hin genau so die Schranken der Kunst, wie das Kunstwerk, das keine Einheit in der Mannigfaltigkeit aufweist. Gleichfalls in diesem Betracht wird das Symbol — wo es überhaupt gegeben ist — zu einer notwendigen Voraussetzung des Kunstseins, der Gestaltung auf das Gefühlserleben. Erst eine nähere Untersuchung vermag festzustellen, welcher Wert ihm durch das betreffende Kunstwerk zukommt, denn aus der bloßen Angabe — ein Kunstwerk sei symbolisch — kann bestenfalls bloß gefolgert werden, daß es ein Kunstwerk ist und nicht mehr. Dabei kann es sich noch ebensogut um ein plattes, oberflächliches und albernes Symbol handeln, wie um ein sehr tiefes oder erhabenes. Damit ist bereits ungefähr angedeutet, wie wir uns Forschungen zur Wertbestimmung des Kunstwerks denken, und zugleich, daß dieser Wert ein komplexer ist: der Gesamtwert des Kunstwerks gleichsam die Resultierende zahlreicher Einzelwerte.

---

[1]) Ich stimme in der Auffassung — die ich allerdings anders formulieren würde — überein mit Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist; Berlin 1914, S. 1, und Erich Major, Die Quellen des künstlerischen Schaffens; Leipzig 1913, S. 178 f. Eine sehr eingehende »Geschichte des Symbols« bietet Max Schlesinger; Berlin 1912.

Das klingt gewiß sehr pedantisch. Und ich möchte es unbedingt ablehnen, wollte man mir die Meinung unterschieben, man könnte den Gesamtwert eines Kunstwerks so aus seinen Einzelwerten aufbauen, wie eine Mauer aus Ziegelsteinen, obgleich auch schon die Steine durch jene organisierende Verknüpfung eine neue Bedeutung empfangen, die durch kein Additionsverfahren zu erfassen ist. Wir wissen alle — und besonders Wundt verdanken wir darüber aufschlußreiche Arbeiten — daß auf gewissen Gebieten stets das Ganze etwas anderes darstellt als die Summe seiner Teile. Wenn wir darum auch nicht in der Lage sind, dieses Ganze rechnerisch zu fixieren, enthebt uns doch dieses Unvermögen nicht der Pflicht, die Teile einzeln kennen zu lernen, durch deren Zusammenschluß das Ganze sich ergibt. Wir wenden ja das gleiche Verfahren auch im praktischen Leben an, und in anderer Weise bedient sich seiner mit größtem Erfolg die gesamte differentielle Psychologie der Gegenwart. Wenn ich einen Menschen als einen sehr mildtätigen erfasse, erscheint er mir darum wertvoll; und dieser Wert kommt ihm in Wahrheit zu. Aber er ist doch nicht nur mildtätig, sondern hat auch andere Eigenschaften: er kann z. B. klug oder dumm sein, tapfer oder feige usw. Soll ich ein Gesamtgutachten über diesen Menschen abgeben, beschränke ich mich gewiß nicht darauf, den Wert oder Unwert einzelner Eigenschaften zu bestimmen. Indem ich vielleicht sage, jener Mensch sei mir nur nach dieser Seite hin bekannt, oder der Wert dieser Eigenschaft sei so hoch, daß er alle Mängel weit in den Schatten rücke, oder auch der Wert dieser Veranlagung werde durch andere Qualitäten beeinträchtigt, gebe ich damit lediglich der — von allen Vernünftigen geteilten — Überzeugung Ausdruck, daß der »Wert eines Menschen« sich auf zahlreiche Teilwerte stützt und auf der Besonderheit ihrer Konstellation beruht. Gleiches behaupten wir vom Kunstwerk. Wenn sich gerade dagegen meist gefühlsmäßige Bedenken regen — obzwar auf anderen Gebieten der gleiche Sachverhalt als schlechthin selbstverständlich hingenommen wird — erblicke ich den Stein des Anstoßes

in der Furcht, der einheitliche Erlebenskomplex des Kunstgenusses werde auf diese Weise zersägt; aus einer derartig verstümmelnden Operation kommen nur einzelne Gliedmaßen heraus, niemals aber der gesamte Organismus. Ich brauche bloß zu erwidern, daß wir ja gar nicht vom Kunsterleben sprechen, sondern vom Wert bzw. den Werten des Kunstwerks. Wir behaupten keineswegs, das Kunsterleben taste von Einzelwert zu Einzelwert, um dann zum Abschluß dem resultierenden Gesamtwert genießend sich zuzuwenden. Einen solchen Ablauf zu fordern, wäre ein Paradestück elendester Reflexionspsychologie, die wir sicherlich nicht befürworten. Das Kunsterleben greifen wir nicht an; sondern wir meinen: die Angabe ein Kunstwerk sei »gut«, weil es »mir gefallen hat«, bedeute herzlich wenig, wenn man wahrhaft Rechenschaft legen will über die »Güte« des Kunstwerks. Man sollte endlich allgemein einsehen, daß das Erkennen der Werthaftigkeit eines Kunstwerks und sein bloßes Erleben grundverschiedene Sachverhalte sind. Wir wollen gewiß nicht im Dienste jenes Erkennens das Erleben ausschalten, denn wir würden damit auf ein unersetzliches Hilfsmittel verzichten; aber dieses Erleben als solches gehört überhaupt nicht zur Wissenschaft, oder bloß im Sinne des Materials, während dieses Erkennen wissenschaftliche Arbeit ist. Und diese muß so »pedantisch« sein wie jede Wissenschaft. Im übrigen glaube ich, daß auch das Erleben mittelbar durch sie wichtige Förderung erfahren kann, indem es auf vieles hingelenkt wird, was ihm sonst vielleicht entgehen oder unverständlich bleiben würde. Nur noch einmal sei daran erinnert, daß die fragliche Wertbestimmung nicht zu einem groben Additions- oder Subtraktionsverfahren herabsinken dürfe, das die aufgefundenen Werte zusammenzählt und die Unwerte in Abzug bringt. Immer handelt es sich um das einheitliche System der Werte im einheitlichen Kunstleib, und durch den Stellenrang, der dem einzelnen Wert in diesem System zukommt, ist er von allen anderen mit determiniert. Das Kunstwerk hat einen Wert, wie die Persönlichkeit einen hat; aber diese Einheitlichkeit bedeutet Viel-

heit, nicht im Sinne des Auseinanderfallens, sondern in dem notwendiger Zusammengehörigkeit. Wichtige Fragen erheben sich hier: nach der angemessenen Anordnung der Werte in der Kunst, und ob diese der natürlichen Knüpfung der wesenhaften Kunstseiten parallel geht. Eine genaue Korrelationsmethodik wird erst die Entscheidung bringen können, ob durchgehende Konformität besteht, und ob und warum Unterschieden und Zusammenhängen auf der einen Seite solche auf der anderen nicht entsprechen. Derartige Forschungen werden das rätselvolle Dunkel, das dieses Gebiet immer noch verschleiert, wenigstens einigermaßen zu lichten vermögen. An dieser Stelle muß der flüchtige Ausblick in die Zukunft uns genügen.

Goethe[1]) hat in einer Kritik von Kritiken des Grafen von Carmagnola von Manzoni das Verfahren einer Kritik, die er als »produktiv« bezeichnet, genau angegeben. Die Kritik soll zuerst fragen: »was hat der Künstler gewollt?« Das sichert ihn davor, nach fremden und falschen Maßstäben beurteilt zu werden. Sodann: »war das Wollen des Künstlers vernünftig und wertvoll?« Endlich soll der Kritiker untersuchen, ob der Künstler die Mittel für seinen Zweck richtig gewählt hat. Ich meine, daß gegen diese einleuchtenden Grundsätze kein ernstlicher Einwand erhoben werden kann. Das »Gewollte« und das in der Darstellung Erreichte müssen keineswegs sich decken[2]). Das gilt nicht nur vom Dilettanten der Kunst, sondern auch von so großen Künstlern wie etwa Hans von Marées. Gewiß ist das bloß Gewollte kein Kunstwert, sofern es nicht Form geworden ist. Aber ist es so weit gestaltet, daß sein Wert in der Darstellung sich erschließt, wenn auch nicht völlig und restlos verwirklicht, erhöht jener Wert sicherlich das Kunstwerk, genau wie die nicht vollkommen geglückte Darstellung es mindert. Die Werte, um die es sich hier handelt, können sowohl den einzelnen wesenhaften Seiten der Kunst angehören, d. h. auf sie sich gründen, als auch dem

---

[1]) Vgl. Max Diez, Kunstkritik und Kunstgesetze; Stuttgart 1911, S. 35 f.

[2]) Vgl. hierzu die Ausführungen an verschiedenen Stellen des ersten Bandes dieser Grundlegung.

gesamten Gestaltungszusammenhang. Auf diese Weise halten — wie bereits mehrfach dargelegt — ethische, religiöse, sexuelle, nationale usw. Werte als künstlerisch gestaltete ihren Einzug in die Kunst. Und ein Kunstwerk ist tatsächlich wertvoller, wenn es eine tiefe Weltanschauung offenbart, und wertloser, wenn es eine oberflächliche und triviale Weltanschauung kundgibt, vorausgesetzt, daß beide überhaupt Kunstsein haben. Nur eine völlig unfruchtbare Abstraktion kann das leugnen, die von der Gestaltung des Kunstwerks so viel als nicht rein künstlerisch abheben will, bis schließlich ein leerer Begriff übrigbleibt, der ganz gewiß nicht das Wesen des betreffenden Kunstwerks erschöpft. Denn die Werte haften doch nicht äußerlich an dem Kunstwerk, wie etwa eine Vase auf einem Tische steht, die weggenommen werden kann, ohne daß sich etwas an dem Tisch verändert, sondern sie wachsen auf aus seiner Gestaltung auf das Gefühlserleben; die Gestaltung ist um ihretwegen da, und ohne sie unverständlich und sinnlos. Nur ein Einwand bleibt übrig: natürlich müssen die ethischen Werte — auch die des Kunstwerks — mit ethischen Wertmaßstäben beurteilt werden, aber die wahrhaft künstlerische Beurteilung beginnt erst dann, wenn geprüft wird, wie sie gestaltet sind, denn bloß als ethische besitzen sie kein Kunstsein. Das ist richtig; und dieser Grundüberzeugung haben wir im Laufe dieser Arbeit stets den größten Nachdruck verliehen. Man darf nur nicht den falschen Schluß aus ihr ableiten: also sind jene Werte für das Kunstwerk gleichgültig. Sie sind es weder für die Gestaltung noch für das Kunsterleben. Sondern sie sind kraft der künstlerischen Gestaltung — in ihrer künstlerischen Gegenständlichkeit — Werte der Kunst, die ihr genau so zuzusprechen sind, wie etwa das »Technische«, ja noch mehr, denn dieses ist doch in den meisten Fällen nur um ihretwillen da und nur durch sie verständlich. Jene, die etwa gleich Fiedler und seiner Schule bloß die »Veranschaulichung« oder ähnliche Momente als »eigentliche« Werte gelten lassen wollen, behufs deren Reinheit sorglich alles andere abgehalten werden muß, verfallen vollständig in

den bereits zurückgewiesenen Fehler, die prinzipielle Wesensgesetzlichkeit der Kunst zu verwechseln mit all den Werten, die durch sie verwirklicht werden können[1]). So stehen einer künstlerischen Wertlehre wohl keine grundsätzlichen Schwierigkeiten entgegen. Ihre Bahn selbst zu betreten, liegt uns fern. Für ihren Ausbau ist von verschiedenen Seiten her schon wertvolles Material erbracht, oft auch im strengen Gegensatz zu eigener Theorie. Nur einige — an bereits Bekanntes anknüpfende — Bemerkungen mögen diese Ausführungen beschließen: es ist an sich gewiß wertneutral, welche Seinsschicht in einem Kunstwerk sich offenbart. Sie ist aber z. B. gewählt, weil sich gerade in ihr ein bestimmter Lebenswert entfalten kann, und auf ihm liegt der Nachdruck. Sie ist eine der Bedingungen, durch die jener Wert künstlerische Gegenständlichkeit zu erringen vermag. Er ist dann vielleicht der Zentralwert, von dem her die Sinnknüpfung des anderen verstanden werden muß. Und die isolierte Frage: »was für einen Wert bedeutet gerade diese Seinsschicht?« wäre unberechtigt und unlösbar. Der Hinweis, daß eine bestimmte Zeit eben nur in dieser Seinsschicht Leben erfaßt, wäre in diesem Zusammenhang nicht entscheidend; denn darum ist diese Seinsschicht noch nicht wertvoller als eine andere. Aber daß gewisse Lebenserscheinungen nur in gewissen Seinsschichten künstlerisch faßbar sind, begründet deren künstlerischen Wert, ebenso wie es zum Wert des Kunstwerks unter Umständen gehört, daß es uns gestattet, das »Leben tiefer fühlen«. Und fühlen wir Leben durchleuchten in der weiten und kühnen Umsetzung in das klingende Kräftespiel rhythmisch sich wiegender Linien, ist dies auch ein Wert des Kunstwerks, bisweilen sogar der zentrale, der in diesen Fällen in der Seinsschicht ruht. Sprachlich wird er sich nur schwer mitteilen lassen, und man wird sich schon mit Hinweisen begnügen müssen. Ich halte es überhaupt nicht für Aufgabe

[1]) Zur Kritik der Lehren von Fiedler, Hildebrand und Cornelius vgl. außer der bereits genannten Literatur Johannes Volkelt, Objektive Ästhetik; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, XII, 4, 1917, S. 394 f.



einer künstlerischen Wertlehre, gleichsam eine vollständige Gütertafel zu entwerfen, die alle nur möglichen Werte in schöner Ordnung enthält, damit nun jedes einzelne Kunstwerk unter ihrer Zuhilfenahme sauber etikettiert werden könne. Selbst den Fall angenommen, daß ein derartiges Unterfangen jemals auch nur einem halbwegs befriedigenden Abschluß entgegenzuführen wäre, bliebe doch die Schwierigkeit, an dem einzelnen Kunstwerk seine Zugehörigkeit zu eben diesen Werten zu erkennen. Da jedes Kunstwerk einen neuen Wertkomplex darstellt, könnten auf jene Art nur die fundierenden Teilwerte eingeschachtelt werden, während das fundierte Ganze bei diesem Verfahren eine Pressung erführe, die ihm gerade die Einzigartigkeit seines Sachverhalts rauben würde. Eine derartige Methodik wäre brutale Mechanisierung, ausgeliefert allen Gefahren, die jede allzuweit getriebene Systematik bedräuen. Es genügt völlig die klare Einsicht, in welchem Sinne hier überhaupt von Wert gesprochen werden kann, und welche Wertreihen oder Wertschichtungen in Frage stehen. Dazu müssen aus einer verständnisvoll und behutsam geübten Praxis noch gewisse Leitbegriffe treten, die — der Prinzipalauffassung Rechnung tragend — dazu dienen, besondere Schwierigkeiten wegzuräumen, an die der tatsächliche Forschungsbetrieb immer wieder stößt. Sind die Grundlagen einmal gesichert, dann ist auch immer die Möglichkeit geboten zu einer ständig steigenden Verfeinerung der Methodik, die dem Fortschritt der Wissenschaft parallel geht, ohne im vorhinein ihn einzuschnüren und ihm Vorschriften zu machen. Ist die prinzipielle Entscheidung gefallen, müssen weiterhin die Forschungsbedürfnisse entscheiden. So ist also das System der allgemeinen Kunstwissenschaft — wie wir es ersehnen — niemals ein abgeschlossenes Ganze, sondern in einer nie erlöschenden Vervollkommnung und Ausfüllung begriffen. Immer strömt ihm neues Material zu und wird von seiner Formung ergriffen. Aber damit es überhaupt wachsen kann, bedarf es eines Samenkerns: der kritischen Besinnung auf die erzeugenden, methodischen Probleme.

§ 4.

Immer wieder wird der Versuch unternommen, den Wert der Kunst herabzusetzen oder ganz in Frage zu stellen. Die Unzahl dieser Versuche läßt sich auf einige Grundtypen zurückführen, die ich kurz charakterisieren will. Der eine Typus ergeht sich in unerschöpflichen Variationen über das eine Thema, Kunst sei Luxus, keine Lebensnotwendigkeit, wobei das Thema manchmal offen durchbricht, öfter aber versteckt durchleuchtet. Ein Hauptvertreter dieser Anschauung ist Tolstoi[1]): »Was ich aber über die Kunst vornehmlich sagen wollte, ist, daß sie die wundersame Aeußerung des menschlichen Geistes, für die man sie jetzt hält, durchaus nicht ist. Zum Ergötzen baut man schöne Häuser, meißelt man Steinfiguren, malt, tanzt, singt man, spielt man auf verschiedenen Instrumenten, ersinnt man Verse, Fabeln, Märchen. Aber das alles dient nur dem Ergötzen und ist keine wichtige Sache, der man mit Bewußtsein seine Kräfte widmen kann. So verstand es und so versteht es noch heute der Arbeiter, das unverdorbene Volk. Und jeder Mensch, der sich von der Arbeit und vom Leben nicht entfernt hat, muß es so sehen. Man müßte das stärker aussprechen. Wieviel Böses entsteht daraus, daß die Parasiten der Gesellschaft ihren Vergnügungen eine so immense Bedeutung zuschreiben.« Karl Ettlinger erwidert in seinem geistreichen Lustspiel »Die Hydra« auf die Behauptung, Kunst sei Luxus: »Jawohl, so wie die Farben Luxus sind für den Blinden, oder das Licht für den Maulwurf.« Das scheint mir die einzig richtige Antwort. Über die Bedeutung der Farben kann natürlich der Blinde keine Auskunft erteilen, sie sind für ihn »unnötig«, weil er mit ihnen nichts anzufangen vermag, ähnlich wie manche behaupten, die Wissenschaft sei das Reich einiger Sonderlinge, sie selbst aber kämen ohne sie sehr gut aus und bedürften ihrer nicht, sie sei also Luxus. Nur wer den

[1]) Aus seinem Tagebuche; Die neue Rundschau, 1917, 28, 1.

Wert der Wissenschaft in sich erfahren, vermag ihn zu bestimmen, und die Höhe des Wertes wird nicht durch die Tatsache geschmälert, daß viele ihn nicht kennen. Ebenso ist es ausgeschlossen, daß über die Bedeutung der Musik die Scharen der Unmusikalischen entscheiden. Wenn sie auch noch so hoch und heilig versichern, Musik sei nicht mehr als ein angenehmes Hörspiel oder eine bequeme Phantasieanregung, sagen sie damit lediglich, was für sie die Musik bedeutet, nicht aber welche Bedeutung der Musik ihrem Wesen nach zuzukommen vermag. Nur darauf richtet sich aber die Frage nach dem Wert der Kunst. Der Sinn dieser Frage wird völlig verwirrt durch den Hinweis darauf, daß der Wert der Kunst für viele sehr gering ist oder bis auf den Nullpunkt herabsinkt. Daß man ohne Kunst, Religion und Wissenschaft »leben« kann — obwohl irgendwelche Spuren niemals fehlen werden — beweist noch nicht, daß es sich hierbei bloß um angenehme Beigaben und um keine Werte handelt. Wir können uns schließlich auch Menschen denken, denen Mitleid, Selbstaufopferung usw. völlig fremd sind, was aber den Wert jener Eigenschaften in keiner Weise antastet. Sind diese Werte erkannt, dann erwächst allerdings das Problem, ob und auf welche Art möglichst viele ihrer habhaft werden können; und auf die Kunst angewandt erzeugt jenes Problem den ganzen Fragekreis der sog. Kunsterziehung. Es ist demnach ein psychologisches — oft sentimental drapiertes — Vorurteil, zu wähnen, daß aus der Tatsache der geringeren Bedeutung der Kunst für manche Kreise Schlüsse auf den Wertgehalt der Kunst gezogen werden dürfen. Wir fragen gar nicht darnach, was die Kunst für das Leben des einzelnen ausmacht, und streben keineswegs eine derartig statistische Abstimmung an, sondern wir wollen wissen, welcher Wert aus der Sache, also dem Wesen der Kunst quellen kann.

Der zweite Grundtypus der Einwände ist nicht ohne Verwandtschaft zu dem ersten: er bestreitet nicht eigentlich den Wert der Kunst, stellt aber andere Werte als »nötiger« hin,

woraus sich der Schluß ergibt, die Zeit für die Kunst sei noch nicht gekommen, da dringlichere Aufgaben im Vordergrunde stehen[1]). Solange Armut und Elend sich finden, Menschen aus Hunger der Schande und dem Laster in die Arme treiben, Kriege die Völker zerfleischen, sei es frivol, der Kunst kostbare Tempel zu weihen und sie unter Aufgebot erheblicher Mittel zu pflegen. Natürlich wollen wir an dieser Stelle nicht entscheiden — und können dies auch gar nicht — ob bisweilen zu weit gegangen wird, indem allzuviel Geld künstlerischen Zwecken zufließt, die nur ganz wenigen zugute kommen. Auch das gehört zum Teil in das Kapitel der Kunsterziehung, die sicherlich nicht zu einem sinnlosen Verschwenden anreizen soll, sondern überall fragt, ob die Aufwendung in einem befriedigenden Verhältnis zum Erreichten stehe. Sie unterscheidet auch zwischen Kunstpflege und den Veranstaltungen, welche die Kunstwissenschaft benötigt oder zu benötigen glaubt. Denn Anstoß in weiteren Kreisen wecken meist weniger die Summen, die der eigentlichen Kunstförderung zugeleitet werden, als das manchmal recht bedeutende Geld, das lediglich den Zwecken einiger Kunstforscher zur Erleichterung ihrer Arbeit dient. Aber wie sich dies auch immer im einzelnen verhalten möge, der Kern unseres Problems wird hierdurch nicht berührt. Denn wir verlangen, getragen von dem Bewußtsein um den Wert der Kunst, daß sie gepflegt wird, daß man sie durch verschiedene Anstalten und Opfer fördert, und wir wollen durchaus nicht warten, bis alle Armut, Elend und Hunger auf der Welt behoben sind. Wir glauben vielmehr, daß wir mit diesem Warten niemals über das Warten hinauskämen und auch niemals zu einem »lebenswerten« Leben. Selbst den sehr erfreulichen Fall gesetzt, daß einmal ärgste Armut und schlimmstes Elend beseitigt wären, könnte immer noch gesagt werden, die Zeit der Kunst sei nicht angebrochen, es

[1]) Vgl. die besonnenen kritischen Ausführungen im Grundriß der Ästhetik (a. a. O., S. 138) von Eduard von Hartmann und bei Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, a. a. O. im letzten Abschnitt.

sei zu früh für sie, denn erst müsse weiter eine höhere Stufe des allgemeinen Wohlstandes erreicht werden. Und wozu sollten wir dann eigentlich das Leben emporführen: lediglich dazu, daß die Menschen mehr und besser trinken und essen, oder sich an einem angenehmen und reichlichen Geschlechtsverkehr ergötzen? oder vielmehr dazu, daß das Leben immer wertdurchsetzter werde, hingeordnet zu diesen unendlichen Zielen, und auf dem Wege zu ihnen stets reicher und tiefer. Die Anhänger des »Abwartens« hegen eben versteckt doch immer die Ansicht, Kunst sei Luxus. Indem sie den Luxus befehden, wollen sie die Kunst mit streichen bis auf bessere Zeiten. Es können aber niemals bessere Zeiten kommen, wenn man die unerläßlichsten Bedingungen der Besserung entzieht: die ernste Pflege der wichtigsten Kulturgüter. Wer in Kunst, Wissenschaft usw. Werte erschaut, die der wahren Entfaltung und Höherbildung des Lebens dienen, ja nur der Niederschlag dieser Lebensbewegtheit sind, der wird möglichste Erfüllung dieser Werte nicht einer fernen und unbestimmten Zukunft vorbehalten wollen, sondern nur darnach streben, daß die Erlangung dieser Werte und die Hingabe an sie nicht allein vom materiellen Reichtum abhängig gemacht werden, daß jeder für sie Empfängliche sie auch erreichen könne; und er wird genau so dafür sorgen, wie andere sich die Stillung des körperlichen Hungers und Elends bei »Armen« angelegen sein lassen. Der Hinblick auf die Werte der Kunst, Wissenschaft usw. vermag allerdings zum völlig berechtigten Ansporn zu werden, Reichtümer zu erwerben, und wie ich glaube, ist dies letzten Endes der einzig berechtigte Ansporn: wirtschaftliche Macht, um Gutes zu wirken, um Kunst und Wissenschaft zu pflegen, um Geistigkeit ins Leben zu tragen. Raubt man dem Leben diese Ziele, drückt man es auf eine so jammervolle Armut herab, daß sie durch ein Mehr oder Minder an Geld wahrlich nicht beseitigt, sondern nur grotesk beleuchtet wird. Wie viel demnach im einzelnen an schädlichen Auswüchsen zu bekämpfen sein mag, wenn etwa die Liebe zur Kunst gegen die herbe Not des Lebens sich

verhärtet usw., das Prinzip kann nicht in Frage gestellt werden: ist die Kunst eines der großen Kulturgebiete des Lebens, dann gebührt ihr auch ein Platz in dieser Kultur. Darüber entscheidet lediglich die Untersuchung, welcher Wert oder welche Werte im Wesen der Kunst begründet liegen. Man kann aber vielleicht sagen: der ethische Wert, dem Leidenden zu helfen, steht so hoch über dem Kunstwert, daß er vorgezogen werden solle; erst müsse allem Leiden abgeholfen werden, bevor die Zuwendung zu jenen anderen Werten billigerweise stattfinden könne. Aber damit würde die Erfüllung dieser Werte auf ewige Zeit verschleppt, ohne daß alles Leiden verschwände; und es gibt in anderem Sinne manche »Leiden«, die gerade wieder die Kunst stillt. In ihrer Weise dient sie eben dem Gesamtsystem der Werte. Wer nur die ethische Wertreihe anerkennt, vergißt die anderen Wertgebiete, deren Verlust oder deren Verkümmerung sich sogar am Ethischen selbst schwer rächen würden. Denn jede einzelne dieser Wertrichtungen wird durch alle anderen mitbestimmt und entartet irgendwie, wenn man diesen natürlichen und wesensnotwendigen Zusammenhang durchschneidet. Der auch manchmal geträumte Gedanke von einer Vorherrschaft der Kunst ist genau so abgeschmackt, wie — werttheoretisch — unrichtig. Im System der Werte findet die Kunst ihre Stelle; im System der Kulturgebiete das Kulturgebiet der Kunst[1]). Und Kultur verwirklicht sich nur durch Entfaltung aller ihrer Möglichkeiten, nicht durch Überwuchern der einen auf Kosten der anderen. Krisen und Katastrophen sind dann die furchtbaren Folgen. Nur in bezug auf die Gesamtpyramide der Werte und das System der Kultur kann die »Aufgabe« des Lebens in diesem Sinne bestimmt werden, und was der einzelne kraft seiner Anlagen zu tun und zu lassen hat. Die allgemeine Kunstwissenschaft ist lediglich in der Lage, den Wert der Kunst darzulegen und die Wege zu weisen, die

[1]) Vgl. dazu die schönen Ausführungen bei Hermann Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls; Berlin 1912, S. 18 ff., und im dritten Bande des Systems der Ästhetik (a. a. O.) von Johannes Volkelt.

zur Empfänglichkeit für diesen Wert hinleiten, und wie am besten gewisse Schwierigkeiten vermieden werden können; aber es ist zu viel verlangt, wenn man von ihr einen vollständigen Lebensplan fordert. Die Kunst ist nur ein Kulturgebiet[1]) unter anderen, und die allgemeine Kunstwissenschaft vermag nur anzugeben, welche Werte hier in Frage kommen. Es handelt sich dabei einerseits um Werte besonderer Art und andererseits um eine besondere Gegebenheitsweise von Werten, die nicht an sich auf die Kunst beschränkt sind. An diesen Untersuchungen würde sich auch dann nichts ändern, wenn tatsächlich Kunstpflege in weitem Umfange zugunsten anderer höherer Werte unterdrückt werden müßte.

Das führt zu dem dritten Grundtypus der Bedenken, der den Wert der Kunst nicht in Frage zieht, aber seine Erfüllung nur eintreten läßt in Verbindung mit Wirkungen, die andere Werte derartig zersetzen, daß ein negativer Gesamtertrag sich ergibt. Dieser Radikalismus — zu dessen Ahnherren schon Platon zählt — scheint mir weit über das berechtigte Ziel hinauszuschießen. Wie man mit einem Messer nicht nur zu schneiden vermag, sondern das Kind oder der Wahnsinnige können sich damit erstechen, in der Hand des Verbrechers kann es zum Werkzeug des Mordes werden, so ist auch jeder Kulturwert irgendwie »gefährlich«, wenn er mißbraucht wird. Und man darf diese Gefahren nicht als bloß »zufällige« betrachten, denn es ist ja auch kein Zufall, daß man sich oder einen anderen mit einem Messer verletzen kann, sondern abhängig von dem Wesen des Messers, das diesen Mißbrauch begünstigt. So drohen ebenfalls von der Hingabe an die Werte der Kunst ganz bestimmte Gefahren, die so wenig »zufällig« sind, daß jede vernünftige Kunsterziehung mit ihnen rechnen muß; aber damit ist nicht gesagt, daß jene Gefahren nun auch wirklich eintreten müssen. All die Gefahren — Verweichlichung, Erotismus, Tatenlosigkeit, Genußsucht usw. — werden nur bedenklich, wenn sie in stärkeren

[1]) Zur Definition der Kultur vgl. Heinrich Rickert, Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft; Tübingen 1915, S. 19 ff. u. 28.

Graden auftreten, während schwächere Gegebenheiten von ihnen viel eher eine günstige Wirkung auslösen, einen normalen Organismus vorausgesetzt. Zarte Weichheit, die grobe Männlichkeit mildert, ein erotischer Hauch, der nackte Sexualität verfeinert, ruhige Kontemplation, die dem allzu hastigen Tun Schranken setzt, edle Genußfreude, die an Stelle niederer Vergnügungen tritt, sind keine Schädigungen. Sie werden es erst, wenn sie einseitige Herrschaft an sich reißen und das innere Gleichgewicht umstoßen, zu dem sie — in richtiger qualitativ-quantitativer Mischung — in erfreulicher Weise gerade beitragen. Aber ein für einen Organismus nützliches Mittel kann für den anderen Gift sein; aber deswegen wird doch nur ethischer Puritanismus jeden Genuß prinzipiell verdammen wollen. Sollte selbst die Kunst störende Genußtendenzen über Gebühr schüren, so ist sie doch nicht das einzige Kulturgebiet. Es hängt von individuellen Faktoren ab, welche Dosen der einzelne, ohne Schaden zu nehmen, verträgt. Das gilt nicht nur von Kunst, sondern von allen Wertreichen. Man wird — wo es sich um praktische Einzelfälle handelt — mit allgemeinen Idealen nicht allzuviel anfangen können und wird zugeben müssen, daß es verschiedene Typen von Menschen gibt, deren Einseitigkeit häufig gerade zur Kraftquelle ihre Leistungshöhe wird. Nur falsche Pädagogik will »grundsätzlich« vereinheitlichen. Der reine Wissenschaftler wie der reine Kunstliebhaber werden immer irgendwie einseitig veranlagt sein, und darüber zu klagen ist schließlich so lächerlich, wie wenn man verlangen wollte, der Löwe müsse auch fliegen, sonst sei er recht unvollkommen. Diese »Unvollkommenheiten« alles Endlichen muß man als Gegebenheiten hinnehmen und nur zusehen, wie das Beste unter dem Erreichbaren zu realisieren ist. Der Weg der allgemeinen Kunstwissenschaft bei der Behandlung der Wertfrage kann kein anderer sein, als den Wert zu bestimmen, der aus dem Wesen der Kunst sich ergibt, sodann bei den Fragen der Kunsterziehung zu prüfen, wie am besten die Empfänglichkeit für diese Werte gesteigert werden könne.

Gewiß erscheint für bestimmte Erziehungszwecke eine allzu intensive Beschäftigung mit Kunst ungeeignet; aber das geht die allgemeine Kunstwissenschaft als solche gar nichts an. Ihre Ergebnisse sind jedoch zu der Entscheidung berufen, warum jene Beschäftigung mit der Kunst in diesen Fällen beeinträchtigend wirkt.

Da wir bereits im ersten Bande dieser Arbeit von der ästhetischen Bedeutung der Kunst ausführlich gesprochen haben, darf diese Frage hier ganz ausscheiden. Aber auch die Frage glauben wir nicht wieder anschneiden zu müssen, ob die Kunst im Ästhetischen restlos aufgeht. Zur Widerlegung dieser Ansicht und zur Darlegung unserer Anschauung wären wir gezwungen, von Anfang an unsere gesamten Ausführungen zu wiederholen, und diese Wiederholung würde jedenfalls den bisher noch nicht überzeugten Leser nicht bekehren. Eine andere Frage jedoch bedarf der Erwägung: reden wir einfach vom Wert der Kunst, so ist diese Behauptung vieldeutig, und zwar in mehrfachem Sinne. Einmal kann darunter die Gesamtheit der Werte verstanden werden, die überhaupt die Kunst ihrem Wesen nach zu umfassen und zu vermitteln vermag; darunter befinden sich auch zweifellos ethische, religiöse, nationale, sexuelle usw. Werte, kurz Wertschichtungen, die in das Sein der Kunst eingehen können, ohne daß sie an sich an dieses Sein gebunden sind. Zweitens vermögen wir an die Gesamtheit der Wirkungen zu denken, die unmittelbar oder mittelbar die Kunst auszulösen imstande ist. Dann können wir aber auch lediglich den Wert meinen, der diesem Kulturgebiet allein zukommt und in der Besonderheit jener Gestaltung auf das Gefühlserleben begründet liegt. Diese Ansicht führt nun dazu, eine Abtrennung all jener — sagen wir — allgemeinerer Werte zu verlangen, um zu dem eigentlichen Kunstwert vorzudringen. Man soll nur dann in der Lage sein, ihn »rein« und »unbefangen« zu erleben, wenn man all die Beziehungen zu den anderen Wertarten durchschneidet. Dies ist etwa die Meinung von Konrad Fiedler[1]. Diesen viel

[1] Konrad Fiedler, Schriften über Kunst, I; München 1913, S. 363 ff.

gerühmten Radikalismus kann ich — wie bereits mehrfach und eingehend dargelegt[1]) — nicht teilen. Sicherlich wäre die Berufung darauf nicht beweisend, daß tatsächlich viele in anderer Weise, als dies Fiedler verlangt, Kunst erleben und sich darum auch andere Werte ihnen offenbaren. Selbst wenn dies Verhalten in sich wertvoll wäre, könnte es doch vom Standpunkt der Kunst ein fehlerhaftes und irriges sein. Auf diesem Boden kann also die Entscheidung nicht fallen, und es bedeutet bereits ein Verdienst Fiedlers, daß er das Problem aus dieser schiefen Einstellung herausgeführt und auf den wahren Grund gestellt hat. Er fragt nicht nach der empirischen Tatsächlichkeit, sondern nach der sachlichen Notwendigkeit. Aber gerade sie scheint Fiedler vollkommen zu widersprechen. Es ist Willkür, den Wertgehalt der Kunst auf die Einsicht verengen zu wollen, daß die Gestaltung »anschaulich« vollzogen ist, oder — bereits über Fiedler hinausgehend — auf die Freude, die an diese Einsicht knüpft. Der Wert der Kunst würde sich damit darin erschöpfen, daß sie — Kunst ist; denn das Erleben dürfte sich bloß darauf richten, daß etwas »anschaulich« gestaltet ist, während das »was« gar nicht in Frage kommen soll. Gewiß kann es bis zu einem gewissen Grade eine derartige psychologische Einstellung geben, die jener Norm konform ist, und ebenso sicher vermag sie im wesentlichen einer bestimmten Gattung von Kunstwerken zu entsprechen, aber ein allgemeines Gesetz liegt hier nicht vor. Die Darstellungswerte, die Werte der Darstellungsweise, der Seinsschicht, des Kunstverhaltens, des Materials und des Gestaltungszusammenhanges bestehen nicht lediglich darin, daß sie auf das Gefühlserleben gestaltet sind, daß sie »anschaulich« dargeboten werden; sondern das betrifft nur ihre Gegebenheitsweise. Sie verschwinden sicherlich nicht durch diese Gegebenheitsweise; ihre Bedeutung gewinnt durch sie eine neue Geltung, wenn ich mich so unexakt ausdrücken darf. Der

[1]) Vgl. besonders den ersten Abschnitt des ersten Bandes und die Ausführungen dieses Buches.

gütige Humor einer Darstellungsweise bleibt als gütiger Humor von Wert und ist auf das Gefühlserleben hin gestaltet; als solcher tritt er mir im Kunstwerk entgegen. Nicht nur um den Wert, daß die »anschauliche« Gestaltung vollzogen ist, handelt es sich dabei, sondern auch um den Wert jenes Humors, der alles durchtränkt. Er ist nicht vom betreffenden Kunstwerk abzulösen; dieses ist mit um seinetwillen da. Läßt ihn der »Kunstgenuß« beiseite, ist er nicht mehr der dem fraglichen Werk angemessene Kunstgenuß. Es wäre unter sonst gleichen Bedingungen tatsächlich »schlechter«, wenn es anstatt des gütigen Humors dummes und frivoles Leichtnehmen aller Dinge offenbaren würde. Es hätte natürlich wenig Sinn, alle Werte, Wertschichtungen und Wertverschiebungen zu besprechen, die innerhalb der Kunst auftreten können. Die Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft besteht einerseits in dem Nachweis, warum gewisse Werte einer künstlerischen Gestaltung sich widersetzen, und welche Umformung sie erfahren müssen, um künstlerische Eignung zu gewinnen. Damit stößt sie von anderer Richtung her auf das Problem der Gliederung in Kunstarten. Manches, das z. B. als Darstellungswert bedeutungsvoll ist, wäre als Darstellungsweise fast unerträglich, wertzersetzend für das gesamte Kunstwerk. Es kann einen guten Sinn haben, im Drama beschränkte Mittelmäßigkeit vorzuführen, die engen Grenzen dieser Seinsart, ihre vielleicht gediegene Arbeitsamkeit, ihre grausame Härte, wo ihr Verstehen aufhört usw.; aber beschränkte Mittelmäßigkeit der Darstellungsweise muß das Drama erniedrigen und verflachen. Denn sie sieht Leben und Welt beengt und erblickt in ihnen nur, was einem »mittelmäßigen« Auge auffällt. Andererseits belehrt uns die allgemeine Kunstwissenschaft darüber, welche Werte künstlerische Gestaltung begünstigen, so daß es kein Zufall ist, wenn sich die Kunst besonders eindringlich mit ihnen beschäftigt, und welche Werte prinzipiell von einer künstlerischen Gestaltung ausgeschlossen sind. Nicht alle Werte des Religiösen, des Wissenschaftlichen usw. vertragen eine Umsetzung in die Gegebenheitsweise der Kunst, ohne sich zu

verflüchtigen. All diese — gewiß sehr vielverheißenden und lockenden — Untersuchungen sind über erste bescheidene und tastende Anfänge noch nicht herausgediehen; sie wurden auf der einen Seite durch den Dogmatismus einer reinen Ästhetik gehemmt, auf der anderen durch Auffassungen, wie sie Konrad Fiedler vertritt. Einen wichtigen Vorteil unserer Grundlegung erblicke ich darin, daß sie den Weg für diese ganze überreiche Problemfülle eröffnet, ja auf die Notwendigkeit ihrer Behandlung hindrängt.

Hierdurch wird das Fiedlersche Problem keineswegs verneint, daß nämlich der Gegebenheitsweise der Kunst bestimmte Werte zukommen, die nicht in religiöse, wissenschaftliche usw. aufgelöst werden können. Und das ist allerdings eine Frage, die zwar nicht so sehr durch Fiedler als durch andere Forscher im großen und ganzen die richtige Beantwortung erfahren hat, wenn auch noch manche Schwierigkeiten übrig geblieben sind, die erst die weitere Entwicklung der allgemeinen Kunstwissenschaft beheben kann. Hierher gehört es etwa, wenn Karl Groos[1]) — gewissermaßen im Anschluß an Schopenhauer — sagt: »Es gibt in dem menschlichen Bewußtsein ein allgemeines, im Leben draußen nur schwer zu verwirklichendes Ziel der Sehnsucht, das darin besteht, einmal von dem immer weiterhastenden Drang des Wollens überhaupt befreit zu sein und die Gegenwart wunschlos genießen zu können. Der Gedanke der himmlischen Seligkeit ist das Ideal, das sich aus dieser Sehnsucht heraus gestaltet hat. — Am besten ist aber der Anblick des Schönen geeignet, jene wunschlose Fülle des Daseins zu erzeugen. Denn in dem Schönen verwirklicht sich für das Bewußtsein die notwendige Bedingung für ihr Zustandekommen, nämlich eine Einstimmigkeit und Harmonie seiner Inhalte, die nirgends über sich hinausweisend selbstgenugsam als etwas in sich Vollendetes dasteht.« Diesen Wert wird in seiner höchsten Reinheit die Kunst dort erreichen, wo

[1]) Karl Groos, Ästhetik aus »Die Philosophie im Beginn des 20. Jahrhunderts«; Festschrift für Kuno Fischer, Heidelberg 1905, II.

sie das Schöne als zentralen Darstellungswert gestaltet. Auch wo dies nicht der Fall ist, bleibt sie doch stets Gestaltung auf das Gefühlserleben, erschließt sie sich einem genießenden Verhalten. Und der Genuß ist immer relativ willensfrei[1]). So nimmt also auch der Naturgenuß an diesem Vorzug teil. Daß wir aber in der Kunst die mannigfachsten Werte in den verschiedensten Abschattungen als auf das Gefühlserleben hin gestaltete zu genießen vermögen, das bedeutet in sich einen, sonst nicht ersetzbaren Wert. Wir genießen sie nur »schauend«, und damit bahnt sich ein Erkennen ihrer an, das auf anderem Wege nicht in dieser Weise zu beschaffen ist. Bergsonsche Gedanken zu voller Klarheit umprägend sagt Max Frischeisen-Köhler[2]): Die Kunst »ist der mächtigste und eindringlichste Protest, den die Geschichte gegen den einseitigen Intellektualismus hervorgebracht hat. Sie sichert uns das Recht eines betrachtenden Verhaltens zu den Dingen, in welchem wir über die logischen Zusammenhänge der Berechnung hinaus, zu der die Wissenschaft allein gelangen kann, zu einem mitfühlenden Verstehen auch alles dessen, was sich nicht in das Netz der Begriffe einfangen läßt, uns erheben können. Sie »rettet«, in einem ganz anderen Verstande als es die griechischen Physiker forderten, als die modernen Physiker diese Forderung erfüllen, »die Phänomene«, indem sie uns die Augen für sie öffnet, uns gewahren läßt, was in ihnen an Fülle und Tiefe enthalten ist«. Wieder von anderer Seite her kann der Wert der Kunst als Kunst aufgewiesen werden, wenn zahlreiche Forscher — anknüpfend an Schillers wundervolle Gedanken — zu zeigen sich bemühen, wie die Kunst Sinnliches mit Seelischem eint und so auf eine Harmonie hinzielt, auf eine Versöhnung sonst getrennter Anlagen und Gebiete, die anders kaum zu erreichen ist[3]). Wie zahlreiche menschlich-

[1]) Vgl. dazu die bereits genannten »Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses« von M. Geiger, a. a. O.

[2]) Max Frischeisen-Köhler, Philosophie und Dichtung; Kant-Studien, XXI, S. 121.

[3]) Vgl. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst; Berlin, 2. Aufl., 1907,

psychische Bedürfnisse durch die Kunst nicht negiert werden, sondern gerade durch sie eine Entfaltung gewinnen, die unmittelbar oder mittelbar auf Werte gerichtet ist oder ihnen dient, auch darauf muß in diesem Zusammenhange aufmerksam gemacht werden[1]). Man kann vielleicht einwenden, daß es sich hierbei größtenteils um ethische Werte handle, die doch nicht künstlerisch seien. Es wäre töricht, in einen Streit sich einzulassen, ob die Bezeichnung »ethisch« hier zu Recht besteht. Man wird aber nicht leugnen, daß gerade die Kunst in erster Linie dazu berufen scheint, jene Werte zu erfüllen, ja daß sie ohne Kunst überhaupt nicht oder nur in erheblich geringerem Grade realisiert werden könnten. In dieser Richtung ist der Beweis zu führen. Aber zu welchen Ergebnissen auch immer die systematischen Untersuchungen der allgemeinen Kunstwissenschaft vordringen werden – und wir gedenken sicherlich nicht, ihnen irgendwie ahnungsvoll vorzugreifen — der Grund zu ihnen scheint gelegt und im Bau unserer Wissenschaft verankert. Aus dem Wesen der Kunst heraus muß ersichtlich werden, welche Werte hier in Frage stehen. Sofort steigt das weitere Problem auf, ob diese Werte auch anderwärts — außerhalb der Kunst — anzutreffen sind, und wenn dies der Fall ist, inwieweit und warum hier der Kunst vielleicht eine Vorzugsstellung gebührt. Damit glauben wir unsere Ausführungen über den Wert der Kunst beenden zu dürfen, und wir wenden uns einem Kapitel zu, das innig mit diesem zusammenhängt: nämlich dem Problemkreis, der durch das Wort »Kunsterziehung« gekennzeichnet ist. Es schafft Verwirrung, über Kunsterziehung zu sprechen, ohne vorher über Wesen und Wert der Kunst zur vollen Klarheit — d. h. zu der für uns möglichen Klarheit — gelangt zu sein.

S. 649 ff.; Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, a. a. O. letztes Kapitel, und besonders Johannes Volkelt, System der Ästhetik, a. a. O., III, S. 442 ff., und »Gedanken über den Selbstwert des Ästhetischen« in der Zeitschr. f. Philosophie u. philosoph. Kritik, 150, S. 7 ff.

[1]) Für den Fall der Funktionsgefühle suchte ich dies in meinem Buche nachzuweisen über »Die Funktionsfreuden im ästhetischen Genießen«; Halle a. S. 1911.

Denn sonst werden zwar wohlgemeinte und auch richtige Ratschläge dargeboten, und der pädagogische »Instinkt« — soweit er aus einem echten Verhältnis zur Kunst seine Nahrung zieht — vermag auch viel Wertvolles zu zeitigen, aber das eigentlich wissenschaftliche Problem der Kunsterziehung wird kaum berührt. Dieses erzeugt allein die Besinnung auf das System der allgemeinen Kunstwissenschaft[1]).

§ 5.

Bei jeder Erziehungsaufgabe ist ein Doppeltes[2]) zu beachten: das Erziehungsziel und der zu erziehende Mensch. Die Frage ist: wie nähere ich mich diesem Ziel? d. h., wie muß ich diesen Menschen behandeln, um am sichersten jenes Ziel zu erreichen. Er ist das zu knetende Material. Will ich aber ein Material formen, muß ich es genau kennen, um nicht willkürlich mit ihm zu experimentieren. Beide Aufgaben — Aufstellung des Erziehungszieles und Erforschung des Erziehungsobjekts — gehen weit über jede allgemeine Kunstwissenschaft hinaus. Sie vermag weder zu beantworten, welcher Rang der Kunst bei der Erziehung einzuräumen ist, noch welchen allgemeinen Zielen überhaupt eine Erziehung zusteuern muß, und wie sich diese Ziele durch Variation der Anforderungen zu spezialisieren haben. Sie kann aber auch natürlich nicht mit ihren Mitteln zu Einsichten vordringen über das Wesen der jugendlichen Psyche in einer bestimmten Altersstufe usw. Ihr Beitrag zum Problem der Kunsterziehung muß also in anderer Richtung zu suchen sein. Aufstellung von Erziehungszielen ohne Kenntnis der Werte, zu denen wir heranziehen wollen, ist unmöglich. Was die Kunst an Werten

[1]) Eine über diese programmatischen Forderungen hinausgehende Untersuchung wird mein Buch bringen: »Der Bildungswert des Kunstwerks«, achter Band der von Victor Henry herausgegebenen Philosophisch-pädagogischen Bibliothek.

[2]) Vgl. die dreibändigen »Vorlesungen zur Einführung in die experimentelle Pädagogik und ihre psychologischen Grundlagen« von Ernst Meumann und seinen »Abriß der experimentellen Pädagogik«; Leipzig 1914. S. auch die »Grundzüge der Psychotechnik« von Hugo Münsterberg; Leipzig 1914.

zu bieten vermag, das zeigt die allgemeine Kunstwissenschaft. Um dieser Werte willen wird dann die Kunst in den Erziehungsplan einbezogen. In der Lehre vom Kunstverhalten erforscht die allgemeine Kunstwissenschaft, was dazu gehört, um jene Werte in angemessener Weise zu erfassen. Durch die Angabe dieser Erlebensbedingungen gelangen Psychologie und Pädagogik in die Lage, die Altersstufen zu bestimmen, die jenen Voraussetzungen angepaßt sind usw.

Prinzipiell muß man sich darüber klar sein, daß unter »Kunsterziehung« ein vierfaches verstanden werden kann. Ich meine dabei nicht, daß alle vier Möglichkeiten in wahrhaft gleicher Weise den Namen »Kunsterziehung« verdienen, daß es sich aber dabei um vier verschiedene Formen handelt, wie Kunst im »Unterricht« — im weitesten Sinne dieses Wortes verstanden — verwertet werden kann. In der Praxis werden häufig diese Wege zusammenfallen. Aber es ist nötig, die grundverschiedenen Zielsetzungen zu erkennen, weil nur dann Klarheit über die erzieherischen Mittel einzutreten vermag.

Im ersten Fall dient die Kunst lediglich zur Illustrierung von etwas anderem: spreche ich etwa von einem Herrscher, lege ich zur Veranschaulichung sein Bildnis vor, das Kunstcharakter aufweist. Ebenso trachte ich vielleicht, die Schilderung einer typischen Landschaft durch ein Gemälde zu verlebendigen. Häufig werden rein schematische Skizzen mehr am Platze sein, die keinen Anspruch auf Kunstwert erheben. Bei diesem Verfahren kommt Kunst als Kunst eigentlich gar nicht in Betracht. Sie soll auch gar nicht »genossen« werden — oder nur gleichsam im Nebenamt — sie dient vielmehr als Hilfsmittel einer Belehrung, die mit Kunst an sich nichts zu schaffen hat. Nun kann allerdings die Frage gestellt werden, ob Kunstwerke für diese Zwecke verwendet werden sollen. Man hofft einen Vorteil darin zu finden, daß auf diese Weise stillschweigend eine Gewöhnung an Kunst erzielt wird. Aber es wird auch die unerwünschte Gewohnheit herangezüchtet, Kunst eben unter diesem Gesichtspunkt aufzufassen. Daraus folgt geradezu eine Hemmung des angemessenen Kunstver-

haltens und eine ganz äußerliche Einstellung Kunstwerken gegenüber. Darum empfiehlt es sich möglicherweise, wo man in dieser Richtung auf die unterstützende Wirkung der Kunst nicht glaubt verzichten zu können, auch immer auf das Kunstwerk als solches einzugehen und damit klar zu erkennen geben, daß sich sein Wesen jedenfalls nicht darin erschöpft, ein derartiges Hilfsmittel zu sein. Wie sich auch in weiser und vorsichtiger Abwägung aller Gründe und Gegengründe die Praxis entscheiden möge, das Problem muß zuerst klar erkannt sein. Ich will nicht behaupten, daß das Problem bisher unbekannt geblieben ist; uns kommt es an dieser Stelle auf die systematische Darlegung der Problemmöglichkeiten an.

Der zweite Fall besteht darin, daß der Unterricht — wieder im weitesten Sinne des Wortes genommen — eine künstlerische Form erhalten soll, um durch diese Gestaltung auf das Gefühlserleben hin dem »Lernen« das »Langweilige« und »Mühselige« zu rauben und die Lernfreude zu steigern. Die meisten Redner streben ja nach der sogenannten künstlerischen Abrundung ihrer Vorträge in der Absicht, dem von ihnen behandelten Gegenstande ein gesteigertes und warmes Interesse zu sichern. Ich will ganz davon absehen, ob es sich pädagogisch empfiehlt, Mühsal und Schwierigkeiten des Lernens möglichst abzuschleifen, und ob es nicht häufig weit besser wäre, durch die Sache selbst das Interesse zu wecken als durch die künstlerische Gestaltung der Sache. Damit werden oft vermeintliche Interessen entzündet, die dem stofflichen Inhalt gegenüber versagen, und dieser wird bisweilen überschattet von der Gegebenheitsweise, in die er verwoben ist. Aber bei dieser Möglichkeit ist die Kunst nicht mehr gleichsam da, um — nicht da zu sein, sondern man rechnet bewußt mit ihrer Wirkung. Aber wie leicht sinkt jedoch die Kunst in Verfolgung dieser Tendenzen zu einem schmückenden Beiwerk herab, zu einem gefälligen Kleid, das den Dingen bald angezogen und bald wieder ausgezogen wird. Ähnlich verlieren nüchterne Schauseiten, die mit »schmückendem Stuck« beklebt werden, zwar den Eindruck schlichter Sachlichkeit,

ohne aber etwas Besseres einzutauschen. Es gehört ein weit den Durchschnitt überragendes Können dazu, die verschiedensten Unterrichts- oder Vortragsthemen von innen heraus zu einer wahrhaft künstlerischen Gestaltung zu bringen. In den allermeisten Fällen bleibt das Bemühen in einem äußerlichen, konventionell-trivialen Klischee stecken; und die Frucht ist jene — von uns energisch abgelehnte — Auffassung der Kunst, als eines Luxus, der die Dinge überzuckert oder gar ihre Sachlichkeit aufweicht und verdunkelt. Jeder Student erfährt es, wie wohltuend ruhige, entsagungsvolle Sachlichkeit im Kolleg wirkt, die in durchsichtiger Gliederung einfach die Probleme befragt; und wie langweilig auf die Dauer eine Vorlesung wird, die »künstlerische« Ambitionen hat, ohne wahrhaft künstlerisch zu sein. Man lernt wenig, hat das Gefühl Zeit zu verlieren, und der Zweck »Interesse zu wecken« wird doch nicht erreicht. Ermüdung und Abstumpfung treten bald ein. Der Fall, wo gediegenste Sachlichkeit mit echt künstlerischer Form sich vermählt, ist eine so seltene Ausnahme, daß man sie keineswegs als Durchschnittsleistung verlangen darf. Gewöhnlich fördert dieses Verlangen lediglich Schönrednerei, Abschleifung des Sachlichen zugunsten irgendwelcher Wortwendungen, Unnatürlichkeit des Ausdrucks, krampfhaftes Pathos usw. Schon die Sucht, das gleiche Wort in kurzen Abständen zu vermeiden und einen Reichtum der Sprache zu schaffen, hat oft eine arge Verdunkelung des Sinnes zur Folge, wo es sich gerade um starres Festhalten an bestimmten Ausdrücken handelt. Tritt hier ein logisch nicht begründeter, sondern bloß ästhetisch bedingter Wechsel ein, erhalten die Ausführungen etwas Undichtes, Verschobenes und Flirrendes, und die Sprache macht noch oft dazu einen geschraubten Eindruck. Dabei will ich gewiß nicht diese zweite Möglichkeit einer Erziehung mit Hilfe der Kunst ablehnen, sie ist bisweilen der einzige Ausweg. Aber die Besonderheit dieser Methode muß deutlich erkannt werden, ihre Grenzen und ihre sehr erheblichen Gefahren. Wenn so viele Kunst für Luxus halten, für etwas Limonadenhaftes, Verwaschenes, trägt gerade

diese »Erziehung« eine Hauptschuld. Nur denke man dabei nicht bloß an Schule, sondern auch an Vortragssaal und Provinzzeitung. Die richtige und wahrhaft fördernde Anwendung dieser Methode stellt an den Erzieher ungemein hohe Anforderungen. Er ist gerade dazu berufen, jener äußerlichen Auffassung mit allem Nachdruck entgegenzuwirken, damit nicht der Schüler auf Lebenszeit seinen ganzen Stil in Schrift und Rede verdirbt. Die politischen Versammlungen mit der Hochflut überquellender Rhetorik erscheinen nach dieser Richtung als ein Unglück. Die wenigsten sind von diesen Mängeln ganz freizusprechen. Viele, die im gewöhnlichen Gespräch klar und schlicht sich äußern, ersticken geradezu im barocken Schwulst der Phrasen, wenn sie einen Vortrag halten. Und viele scheitern bereits an der Aufgabe einen Brief zu schreiben: im Bestreben, etwas Besonderes bieten zu müssen, wird ihre Ausdrucksweise gespreizt und unecht. Die meisten wissenschaftlichen Werke sind — soweit sie trockene, ruhige Sachlichkeit atmen — angenehm zu lesen, werden aber unerträglich, wenn in der Einleitung, im Schluß oder an manchen Höhepunkten der Darstellung der Autor sich verpflichtet fühlt, in eine gehobene Rede zu verfallen. Aber womöglich noch peinlicher wirken Arbeiten, die durchweg einer sehr gepflegten und tadellosen, sogar auch künstlerisch befriedigenden Ausdrucksweise sich befleißen, dafür aber — ihr zuliebe — über die sachlichen Schwierigkeiten eines Problems elegant hinweggleiten, die Eintönigkeit fester Termini scheuen und die präzise Wiederholung gewisser Leitbegriffe. Die Angst pedantisch zu erscheinen, trocken zu werden, den Stil zu überlasten, zeitigt dann eine Glätte der Darstellung, der die volle Auswirkung der Problemgehalte zum Opfer fällt. Dagegen sagt mit Recht L. v. Ranke: »Strenge Darstellung der Tatsachen, wie bedingt und unschön sie auch sei, ist ohne Zweifel das oberste Gesetz«[1]; und A. Einstein erklärt in der Ein-

[1]) Vgl. die ausgezeichneten Ausführungen im »Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie« von Ernst Bernheim; Leipzig, 5. und 6. Aufl., 1908, S. 116 f., 146 f. u. 792 ff.

leitung »über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie«[1]): »Im Interesse der Deutlichkeit erschien es mir unvermeidlich, mich oft zu wiederholen, ohne auf die Eleganz der Darstellung die geringste Rücksicht zu nehmen, ich hielt mich gewissenhaft an die Vorschrift des genialen Theoretikers L. Boltzmann, man solle die Eleganz Sache der Schneider und Schuster sein lassen.«

Der dritte Fall liegt dort vor, wo die Kunst dazu verwendet wird, die Erreichung gewisser Erziehungsziele zu fördern, die aber nicht als spezifisch künstlerische angesprochen werden dürfen, wie wenn wir etwa durch Kunst zum Patriotismus oder zur Religiosität anzuleiten streben, wie wenn wir durch Kunst das »Leben« in seinen verschiedensten Ausprägungen kennen lehren usw. Daß die Kunst wahrhaft diese und noch zahlreiche andere Werte zu offenbaren vermag, steht für uns außer Frage. Darum können gerade unter Zugrundelegung unserer Auffassung diese Probleme die ihnen angemessene Behandlung gewinnen, denn wir glauben keineswegs, daß die Kunst sich irgendwie entwertet, wenn sie Verkünderin ethischer, religiöser, nationaler usw. Werte wird. Die Universität München sandte ihren Studenten ins Feld hinaus ein kleines Heft von Reproduktionen Schwindscher und Spitzwegscher Bilder mit einem prachtvoll schlichten und innigen Geleitwort von Heinrich Wölfflin. Dies tat sie gewiß nicht nur aus dem Grunde, Freude an »guten« Bildern zu wecken, denn da hätte auch eine ganz andere Auswahl getroffen werden können. Sondern diese Bilder strömen eben den ganzen holden Zauber aus, der in der Vorstellung »deutsche Heimat und deutsches Wesen« beschlossen liegt. Es ist sicherlich keine falsche Einstellung, wenn man diese Werte in jenen Bildern genießt, sie kommen ihnen mit Recht zu; und die Bilder verlieren allen Duft, macht man den unsinnigen Versuch, diese Werte von ihnen abzustreifen. Unsere gesamte Grundlegung fußt so fest auf diesem Boden,

---

[1]) Sammlung Vieweg, 2. Aufl., 1917.

daß hier weitere Erörterungen wohl nicht mehr am Platze sind. Dräut da eine Gefahr im Sinne der Kunstpädagogik, besteht sie darin, daß die Kunstwerke nicht so betrachtet werden dürfen, als ob sie lediglich der Vermittlung derartiger Werte dienen würden, wobei Art und Weise dieser »Vermittlung« gleichgültig seien. Man kann aber gewiß — unter sonst gleichen Umständen — all die gewünschten Erziehungsziele erreichen, ohne in diese Betrachtungsweise hineinzusteuern oder auf Umwegen in sie einzumünden; man muß nur immer wieder darauf hinlenken, wie gerade durch die Gestaltung des betreffenden Kunstwerkes jene Werte dem Gefühl entgegengebracht werden, und wie sie aus dem Kunstsein heraus zu erfassen sind. Nur so macht man sich doch auch den Vorteil zunutze, den eben die künstlerische Gestaltung der Werke bietet. Unterhält man sich lediglich über den ethischen Wert einer Schillerschen Dramenfigur, erreicht man hiermit gewiß ethische Einsichten, aber künstlerisch erlebt wird dieser Wert darum noch lange nicht. Die Figur wird im Gegenteil aus dem Gefüge des Kunstwerkes herausgerissen. Also gerade die Besonderheit der Kunst, daß sie in ihrem einheitlichen Organismus all diese Werte dem Gefühlserleben entgegenträgt, geht dabei mehr oder minder verloren. Wünscht man diese Ausschaltung aus irgendwelchen Gründen, ist es besser, auf Kunst überhaupt zu verzichten und die »Beispiele« anderswoher zu besorgen, nicht aber auf Kosten der Heranzüchtung einer ganz falschen Haltung der Kunst gegenüber[1]). Nicht immer werden solche Gründe stichhaltig sein, und man wird sehr wohl das eine Ziel mit dem anderen verschmelzen können, ja sogar das eine durch das andere fördern und heben. Die Bedeutung der Kunst wird sich auf diese Weise dem Bewußtsein immer schärfer und klarer aufprägen, ohne daß dabei das eigentlich Künstlerische leidet. Meiner Meinung nach ist

[1]) Vgl. die anregenden Ausführungen von Alexander Pfaender, Zur Psychologie der Gesinnungen; dritter Band des Jahrbuchs für Philosophie und phänomenologische Forschung; Halle a. S. 1916, S. 48 f.

dies überhaupt der beste und ergiebigste Weg der Kunsterziehung.

Er kann mannigfache Unterstützung finden durch die vierte Möglichkeit pädagogischer Kunstverwertung: Kunst nicht als Hilfsmittel zu irgendeinem anderen Zweck, sondern das angemessene Kunstverhalten als eigenes Erziehungsziel, als selbständige Aufgabe. Diese »Unterstützung« ist schon darum erwünscht, ja notwendig, weil sonst leicht der Gedanke sich einnistet, Kunst »diene« nur immer etwas »anderem«, und sie empfange ihren Hauptwert von diesem »anderen« her. Wie im einzelnen die Methoden zu gestalten sind, inwieweit etwa dilettantische Kunstpflege — wofür besonders Lichtwark und Muthesius sich einsetzten — sich fördernd erweist, das alles sind Fragen, die den Rahmen unserer Arbeit weit übersteigen. Im übrigen werden sich die Methoden völlig der Altersstufe des zu Erziehenden und seiner Reife anzupassen haben, sowie dem besonderen Erziehungsziel der betreffenden Schulart. Eine einheitliche Normgebung — der sich alle praktischen Verfahren fügen müßten — wäre auf diesem Gebiet ein ganz verhängnisvoller Irrtum. Aber es wäre genau so ein Irrtum, alles dem »Takt« des einzelnen Lehrers überlassen zu wollen. Unsere Hochschulen behandeln Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft[1]) so ungemein stiefmütterlich und kümmerlich, — während andere theoretisch und praktisch weit weniger bedeutungsvolle Wissenszweige eine erhebliche Förderung erfahren — daß auch der künftige Lehrer in den meisten Fällen nicht in die Lage gelangt, zu einer klaren Bewußtheit sich durchzuringen, was eigentlich Kunst ist, was Gegenständlichkeit und Gegebenheitsweise eines Kunstwerks ausmacht, welche Verhaltungsweisen ihm angemessen sind usw. Er kann auch nur selten durch systematisch geleitete Übungen mit der gesamten Materie vertraut werden. So ist häufig das traurige Ergebnis, daß der ledig-

[1]) Vgl. den Schluß meines Sammelreferates über »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« im ersten Bande der »Jahrbücher für Philosophie«; Berlin 1913.



lich »kunsthistorisch« geschulte Lehrer seine Schüler mit kunstgeschichtlichem Wissen befrachtet, im irrigen Glauben, dieses Wissen leite schon zur »natürlichen« Kunstfreude. Ja er muß — auf sich selbst gestellt — mit Hilfe von Büchern und eigenem Durchdenken Methoden ersinnen und ausproben. Es ist ein besonderes Verdienst Josef Strzygowskis, wiederholt und nachdrücklich auf diese argen Mißstände hingewiesen zu haben.

Nicht minder gefährlich als die kunstgeschichtliche Verbildung ist das Überwuchern eines reinen Formalismus. Man kann einwenden, daß die meisten — und das steht experimentell fest — einer ausschließlich oder vorwiegend »stofflichen« Betrachtungsweise zuneigen, und daß darum ein formales Gegengewicht nicht schade. Aber man sei sich doch darüber klar, daß die meisten mit jener Preisgabe des Stofflichen zugunsten des Formalen nichts Besseres eintauschen, solange das Formale nur »formal« bleibt und nicht durchlebt wird. Die ganze Kunst wird ihnen zu einer technisch und kompositionell interessanten Angelegenheit, die sie vom Standpunkt der Herstellung aus betrachten. Sie werden Kritiker, nicht Genießer. Ihre künstlerische Sehweise wird zur mißlungenen Karrikatur jener, die der schaffende Künstler ausübt, oder der des Gelehrten, der den Aufbau eines Kunstwerks untersucht. Das sagen wir warnend mit schärfster Bestimmtheit, weil wir allenthalben im Verlauf der ganzen Arbeit die grundsätzliche Überzeugung verfochten haben, daß sämtliche Probleme der Kunst Gestaltungsprobleme sind, daß alles aus der Gestaltung der Kunst heraus begriffen werden müsse und aus dem Gestaltungszusammenhang, in dem sie besteht. Aber das bedeutet natürlich nicht, daß wir etwa die Entwicklung der perspektivischen Darstellung als solche für etwas künstlerisch Wertvolles im Sinne eines Gestaltungsproblems halten, sondern weil sie vielleicht das einemal zum anschaulichen Raumerlebnis führt und das anderemal zur durchsichtig-klaren Anordnung aller Elemente zur Einheit. Die formale Einseitigkeit mündet in einen eitlen, blassen

Snobismus, der immer nur intellektuelle Abstraktionen vor sich sieht, eine Art Mathematik und kein organisches Kunstwerk in der Fülle seiner Gegenständlichkeit, aus der Werte uns entgegenstrahlen, wie die Seele ruht in den Zügen des Antlitzes, und keineswegs diese oder jene bloß Spiel der Linien bleiben. Naive Hingabe an das Stoffliche vermag sich in ihrer vitalen Intensität zu wahrer Ergriffenheit zu steigern, der Formalismus ist kühl und eunuchenhaft unfruchtbar. In ihm sehe ich in keiner Weise Wesen und Wert der Kunst erfüllt, so wie sie sich uns enthüllten. Der Formalismus darf nur Durchgangsstadium sein zum Verständnis eines Kunstwerkes, niemals Ende und Ziel, so wahr das Kunstwerk nicht nur Formgerüst ist, und sein Wert sich nicht darin erschöpft, Formgefäß zu sein.

Bei den Fragen der Kunsterziehung dürfen wir nicht lediglich an das Kind denken und den heranreifenden Menschen, sondern in gleichem Maße auch an den Erwachsenen. Immer wird hier der in gewissem Sinne berechtigte Einwand erhoben, Kunst könne nicht Gemeingut aller werden, das große Kunstwerk erschließe sich nur ganz wenigen Auserlesenen, es tauge nicht der Menge. Ich vermag nicht einzusehen, warum die Kunst sich hier in einer anderen Lage befinden soll als etwa Wissenschaft oder Religion. Daß zahllose wissenschaftliche Einsichten nur wenigen völlig aufgehen, erscheint jedem selbstverständlich, und doch halten wir es allgemein für wünschenswert, möglichst vielen in vernünftiger Auswahl und Darstellung die Hauptergebnisse der Wissenschaft zukommen zu lassen. Und die Mehrzahl der Anhänger einer Religion ist gewiß nicht fähig, diese in ihrer ganzen Tiefe und Weite zu erfassen und zu erleben. Daraus zieht doch niemand die Folgerung, die Menge solle religionslos bleiben, sondern im Gegenteil: sie solle so weit als nur immer möglich eindringen, und dieses Eindringen soll ihr tunlichst erleichtert werden, und dem besser Veranlagten solle Gelegenheit geboten werden, tiefer einzudringen. Dieser für alle Kulturgebiete geltende Standpunkt ist auch der einzig diskutable hinsichtlich der

Kunst. Es heißt nur, ihn folgerichtig anzuwenden. Dies versuchen z. B. unsere Museen — die immer mehr ihre innere Berechtigung darin erblicken, nicht nur dem engen Kreis der Forscher zu dienen, sondern dem weiteren aller Bildung suchenden Volksschichten — wenn sie eine Schausammlung von der Studiensammlung abtrennen, durch die Anordnung der Gegenstände ihre Erlebbarkeit zu steigern trachten, gediegene »erklärende« Führer dem Besucher an die Hand geben, es an erläuternden Vorträgen und Führungen nicht fehlen lassen. Wir wollen keineswegs alle Versuche aufzählen, die auf anderen Kunstgebieten unternommen wurden oder mit Aussicht auf Erfolg unternommen werden könnten, sondern bloß auf den grundsätzlichen Wert dieser Versuche hinweisen. Sie sind willkommen, soweit sie mit realen Möglichkeiten rechnen und keine übertriebenen Forderungen stellen. Zu diesem Übersteigern des Möglichen gehört es etwa, wenn in einer biederen, von der modernen Kunst noch kaum berührten Provinzstadt eine radikale Expressionistenausstellung stattfindet, um das »Publikum mit einer wichtigen Strömung des zeitgenössischen Kunstlebens vertraut zu machen«. Das Publikum steht ratlos da, schimpft oder macht in unechter Anempfindung mit. Auch da muß eben ein System Platz greifen, das sinnvoll das Mögliche in Betracht zieht und nicht an dem »Kunstverstand der Masse« verzweifelt, weil Unmögliches unvorbereitet verlangt wird. Auch ein Theater kann nicht plötzlich mit Strindbergs »Gespenstersonate« aufwarten, ohne sein Publikum vorher zu Strindberg erzogen zu haben. Der Pessimismus vieler angeblicher Kunstpädagogen beruht meist auf ihren phantastischen Vorstellungen, die fliegen wollen, statt zu schreiten. Das Gegenteil ist aber nicht minder gefährlich, sogar viel gefährlicher: nämlich die pedantische Schulmeisterei, die das Erlebensverhältnis zur Kunst durch bloßes Kunstwissen verdrängt. In dieser Luft gedeiht überhaupt keine Kunst. Vorlauter Eifer ist immer noch besser als diese Kunstblässe, von der Langweile nach allen Seiten hinausströmt. Aber alle vorgängigen Betrachtungen, wie weit

das Volk überhaupt zur Kunst erzogen werden könne, erscheinen müßig. Man mache Ernst mit der Erziehung, gehe Schritt für Schritt vor, und man wird schon sehen, wie weit man kommen kann. Erfahrungen in manchen Städten, wo eine gut geleitete Kunstpflege am Werke ist, zeigen, daß man recht weitgehende Hoffnungen hegen darf, und daß ein allzu großer Pessimismus weniger berechtigt ist als ein werkfroher und zukunftsgläubiger Optimismus. Nur überspannte Erwartungen muß man begraben; ein Volk von Künstlern oder feinsinnigen Kunstfreunden wäre auch ein Unglück, es wäre in seiner Einseitigkeit dem sicheren Tode geweiht. Wer unsinnige Ziele aufstellt, darf nicht klagen, wenn Wirklichkeit ihn schroff widerlegt.

Noch andere Fragen — die teils unmittelbar, teils mittelbar diesem Problemkreis angehören — gewinnen gerade auf dem Boden einer allgemeinen Kunstwissenschaft die ihnen gemäße Behandlung, so z. B. die der »Zensur«. Wer der Ansicht huldigt, das Künstlerische sei einfach das Ästhetische, nicht mehr und nicht weniger, vermag folgerichtig eine Zensur überhaupt nicht anzuerkennen. Denn alle moralisch, religiös oder national schädlichen Wirkungen würden lediglich auf eine falsche Einstellung dem Werk gegenüber zurückgehen. Das Werk selbst wäre immer »unschuldig«, es würde nur »mißbraucht« für Unwerte, mit denen es seinem Wesen nach nichts zu schaffen hat. Man dürfte lediglich sagen, daß erfahrungsgemäß gewisse Werke solche Entgleisungen zur Folge haben; aber ein so begründetes Zensurverbot würde ich allerdings mit größter Entschiedenheit ablehnen: es könnte seine Konfiskationen nur mit dem Hinweis auf möglichen Mißbrauch begründen. Im allgemeinen wird doch aber der bestraft, der Mißbrauch übt, und nicht jener, der den unschuldigen Anlaß hierzu abgibt. Ich meine aber: wenn in einem Schwank oder in einem Kabarett ganz ausgesuchte Schweinereien dargeboten werden gerade mit den verführerischen Mitteln der Kunst, also in einer stark auf das Gefühlserleben wirkenden Weise, so »liegt« dieser Unwert im Kunstwerk

und wird nicht etwa erst durch eine falsche Betrachtung hereingetragen, die sich nicht bloß an das »Ästhetische« hält. Wer da glaubt, daß es sich dabei lediglich um »Ästhetisches« handelt, ist entweder durch seine Theorie verblendet oder innerlich unehrlich. Greift hier die Zensur ein, richtet sie sich nicht gegen die Möglichkeit eines Mißbrauchs, sondern gegen objektiv gegebene Wertverfehlungen. Ob allerdings die allgemeinen Gesetze genügen, oder ob eine spezielle Zensur eingreifen soll, darf hier unentschieden bleiben. Nur indem die Kunst in unserem Sinne verstanden wird, ist es möglich, von ihr aus eine Stellung zu diesen Problemen zu gewinnen, die wir uns vollständig verbauen, wenn wir den bekannten und abgeschmackten Eiertanz um sie aufführen, der nur mit den Begriffen des »rein Ästhetischen« und »rein Künstlerischen« operiert, aber die »wirklichen Kunstwerke« ihrem Wesen und Werte nach nicht berücksichtigt. Lediglich auf diesem Boden gewinnen wir auch das Verständnis für die großen künstlerischen Aufgaben des Städtebaues und der gesamten Kunstpolitik. Nicht durch abstrahierende Isolation werden wir der Kunst gerecht, sondern lediglich dadurch, daß wir sie als Gestaltung auf das Gefühlserleben hin betrachten und dadurch tatsächlich all die Werte erkennen, die sich uns in jener Gegebenheitsweise und durch sie offenbaren. Die zwanglosen Arbeitsmöglichkeiten, die unsere Anschauungen nach allen Seiten hin eröffnen, ja sogar fordern, geben zwar keinen zwingenden Beweis für die Wahrheit unserer systematischen Anlage, aber als wahrscheinlichen Hinweis dürfen wir sie doch wohl gelten lassen. Und dem, der die Wahrheitsfrage überhaupt ablehnt, hoffen wir wenigstens eine bequeme und fruchtbare Arbeitshypothese bieten zu können.

§ 6.

Das Problem der Beschreibung von Kunstwerken[1]) wandelt sich je nach den Zielen, denen die Beschreibung zu

[1]) Die aufschlußreichsten Arbeiten verdanken wir Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, a. a. O., S. 423 ff., und »Über das Beschreiben

dienen hat. »Ausführlichkeit, Charakter und Methode der Beschreibung« sind — wie Tietze richtig bemerkt — abhängig »von der speziellen Aufgabe«. Nicht alle diese »Aufgaben« kommen in gleicher Weise für die allgemeine Kunstwissenschaft in Betracht. So erscheint für sie etwa die Frage, ob Worte ein Bild zu ersetzen vermögen, relativ unwichtig. Über den Wesensunterschied von Farbe, Ton, Wort usw. als Kunstmittel muß sie klar werden bei Besprechung der Gliederung der Kunst nach dem Material. Es ist selbstverständlich stets ein entscheidender Nachteil, wenn wir das eigentliche Kunstwerk nicht besitzen, sondern nur auf eine »Beschreibung« angewiesen sind. Mit Hilfe einer vorhandenen Beschreibung wird es ja manchmal gelingen, ein neuauftauchendes bisher verschollenes Werk zu bestimmen. Der Kunstgeschichte und namentlich der klassischen Archäologie sind auf diese Weise zahlreiche Attributionen geglückt. Aber jedermann gibt gern zu, daß eine Beschreibung an Stelle des Kunstwerks immer nur ein trauriger Notbehelf ist, und kein Material, mit dem die historischen Kunstdisziplinen unmittelbar arbeiten können, und am wenigsten die allgemeine Kunstwissenschaft. So sind denn auch alle darin einig, diesen Notbehelf möglichst unnötig zu machen. Der Einwand, die gesamte Kunstkritik bediene sich doch des Verfahrens, dem Publikum unbekannte Werke durch das Wort zu verlebendigen, ist gewiß verfehlt: die Kunstkritik sichtet und wertet, sie gibt dem Publikum das Verhalten an die Hand, das es gegenüber jenen Kunstwerken realisieren muß, oder sie vermittelt eben Kunstwissen. Welche Methoden hier tatsächlich üblich sind, bedarf an dieser Stelle keiner Untersuchung. Auch darauf wollen wir nicht näher eingehen, daß eine Beschreibung

von Bildern«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, VIII, 3; vgl. ferner Hans Tietze, »Methode der Kunstgeschichte«, a. a. O., S. 468 ff.; Antonin Prandtl, Über die Auffassung geometrischer Elemente in Bildern; Fortschritte der Psychologie und ihrer Anwendungen, II, 4, S. 255—301, und dazu die Besprechung von Bäumler in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, X, 4, S. 468 ff. S. auch den ersten Band dieser Arbeit: S. 263 ff.

— Dessoir zufolge — für die »Erinnerung vortreffliche Dienste« leistet, was durch die experimentellen Forschungen von G. E. Müller[1]) bestätigt wird. So wichtig dies auch sein mag, damit wäre die Beschreibung nur ein Hilfsmittel wissenschaftlicher Technik. Widmen wir aber dem Problem der Beschreibung einen eigenen Abschnitt, sind wir von der Überzeugung geleitet, daß eben die Beschreibung eine unentbehrliche und deshalb notwendige Bedingung kunstwissenschaftlicher Forschung bildet, und daß es darum Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft sein muß, sich über die Beschreibungsprinzipien klar zu werden. Ich meine damit nicht die katalogartige Bestimmung, die der Reproduktion Farbenangaben und Maßwerte beifügt, um die äußerliche Erscheinung des Kunstwerkes wachzurufen oder die Erinnerung zu unterstützen. Das ist sehr nützlich, aber doch noch »vorwissenschaftlich«, wenn ich mich so ausdrücken darf, genau so wie etwa die Technik des Mikroskopierens in der Zoologie. Wir müssen uns im Gegenteil fragen: was soll eine Beschreibung leisten, gerade unter Voraussetzung des Idealfalles, wenn das originale Kunstwerk vor uns steht, oder wir jederzeit die Möglichkeit haben, es zu sehen, zu hören oder zu lesen. Wir können dabei drei Aufgaben unterscheiden, die aber innig zusammenhängen, und denen allen eine gute und vollständige Beschreibung gerecht werden muß. Sie enthüllt das Wesen des betreffenden Kunstwerkes für unser Verständnis, sie leitet zum angemessenen Kunstverhalten an und sie wertet. All diese Aufgaben können nur im Rahmen einer Beschreibung oder auf sie gestützt erfüllt werden. Daran denkt auch Max Dessoir, wenn er als das »natürliche Schema« einer Beschreibung folgendes angibt: »zuerst zu schildern, was dem Auge sich darbietet, alsdann, wenn die sichtbare Erscheinung als solche festgelegt ist, die stofflichen Inhalte und Zusammenhänge zu beschreiben; schließlich die zum Gemüt sprechenden

[1]) G. E. Müller, Zur Analyse der Gedächtnistätigkeit und des Vorstellungsverlaufs; V. Erg.-Bd. der Zeitschr. f. Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane, 1911, S. 66 ff.

Vorzüge hervorzuheben, die geschichtlichen Beziehungen darzulegen und eine kritische Würdigung anzureihen«.

Ich will im folgenden die Ausführungen nebeneinanderstellen, die drei bekannte Kunstforscher bzw. Kunstschriftsteller dem gleichen Bilde widmen, also drei Variationen über dasselbe Grundthema, nämlich über das berühmte Werk von Wilhelm Leibl »Bäuerinnen in der Kirche«[1]). Richard Hamann[2]) erblickt in dem Bild den absoluten Höhepunkt der Malerei Leibls und der realistischen Richtung der 70er Jahre. »Man muß die Andacht spüren, die auf die Arbeit verwendet ist, und es muß einem selbst andächtig werden. Dann ist man ganz in die Schönheit dieses Bildes eingedrungen. — Auch die Farbe ist charaktervoll, dieses schüchterne Blau bei der Jüngsten und das reizlose, handfeste Braun daneben. Das Kleid der älteren Frau ist nur in diesem Ton. Leibl spielt nicht mehr mit diesen Tönen, aber wie er sie mit höchstem Ernst in allen Schattierungen der Beleuchtung durcharbeitet, zwingt es einen, sie immer wieder anzusehen, und erreicht er, daß etwas, woran wir in der Natur achtlos vorübergehen würden, im Bilde plötzlich uns stillstehen läßt, und staunen, was es da doch alles zu sehen gibt — die höchste künstlerische Idealisierung und Rechtfertigung des Gegebenen ohne Verschönerung ... wer in dem Bilde der Bäuerinnen nur die Malerei bewundert und den scheinbar unübertroffenen Grad von Naturwahrheit, der hat das Bild nicht verstanden und hat nicht begriffen, daß die bis ins einzelne genaue Wiedergabe der harten Realität nur dazu da ist, uns mit der höchsten Achtung vor dem, was wir sehen, zu erfüllen. Denn im übrigen ist alles in dem Bilde stilisiert, idealisiert. Man kann bei unserem Bilde auch nicht an Holbein denken, obwohl dieser altmeisterliche Stil dem in Holbeins Bildern so ähnlich ist. Was dort als Ergebnis eines klaren Willens und Verstandes,

[1]) S. Tafel XII! Die Methode, verschiedene Beschreibungen vergleichsweise nebeneinander zu stellen, wurde besonders von Max Dessoir mit Erfolg angewendet.

[2]) Richard Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert; Leipzig und Berlin 1914, S. 278 ff.



Tafel XII.



Wilhelm Leibl, Bäuerinnen in der Kirche.

als Unbeirrtheit wirkt und sicher trifft, aber kalt läßt, wirkt hier wie Begeisterung, deren Feuer kraft eines zähen, bäuerischen Willens drei Jahre lang unerloschen blieb. Weder vorher, noch nachher, sind schlichte, menschliche Personen so ohne jede Pose nur durch die künstlerische Behandlung monumentalisiert ... Und es ist ein echt deutsches Werk, weil es deutsche Sachlichkeit und Gründlichkeit und die Andacht zum Kleinen in wahrhafter Größe offenbart.« Hamann sucht vor allem die Bedeutung, den Wert des Werkes klarzulegen und auf den Weg hinzuweisen, auf dem sich jener Wert erschließt. Er betont, was man »spüren« muß, wie einem zumut sein muß, wenn man jene »Schönheit« erleben will. Dann gibt er gleichsam Einzelheiten an, die objektiven Grundlagen, auf die sich der Eindruck stützt, an denen er sich entflammt. Er warnt vor falschen Einstellungen, die vielleicht nahe liegen; er hebt das Werk empor, indem er es mit klassischer Kunst auf Verwandtschaft und Verschiedenheit hin vergleicht, und gelangt so zur Betonung seiner einzigartigen Besonderheit. Es handelt sich in keiner Weise dabei um die vorwissenschaftliche Arbeit, die uns etwa eine »Vorstellung« des Leiblschen Bildes vermitteln will, sondern geradezu um den wissenschaftlichen »Beweis« über Art und Wert dieses Bildes. Und die Beschreibung schafft das Material heran, die Gründe, auf die sich der Beweis aufbaut. Die Rechnung stimmt, wenn du dich so und so einstellst, wenn du dieses oder jenes bemerkst. Natürlich wirken hier Worte wie »Beweis« und »Rechnung« hart und brutal, aber sie sollen auch nur auf das Gemeinte hinzielen. Nicht eine persönliche Ansicht will Hamann aussprechen, sondern zeigen, warum das Werk wertvoll ist, und wie dieser Wert erfaßt werden kann. Eine Kritik dieser Kritik hätte nun die Möglichkeit — ob mit Recht oder Unrecht, das kommt hier nicht in Frage — unter Zugrundelegung jener Ausführungen nach verschiedenen Richtungen hin anzuknüpfen: ist z. B. die Deutung der objektiven Grundlagen angemessen oder ist dabei Wichtiges übersehen? dies zugestanden, sind die auf-

gewiesenen Werte wirklich so hoch oder geringeren Grades; ist die Einstellung sachlich entsprechend angegeben, oder könnte sie durch eine andere Schilderung erleichtert werden, die sich vielleicht suggestiverer Worte bedienen würde? Diese Fragen können nur aufgeworfen und beantwortet werden, wenn eben eine »Beschreibung« vorliegt, welche die einzelnen Beweisgründe entwickelt. Sonst ist eine wissenschaftliche Diskussion überhaupt ausgeschlossen, und man redet blind aneinander vorbei. Der »wirkliche« Forscher wird darum in der Beschreibung nicht einen dekorativen Aufputz erblicken, sondern im Gegenteil die Grundlage seiner Arbeit. Und wenn wir einem Kunsthistoriker etwa nachrühmen, er habe einige glänzende Beschreibungen geliefert, verstehen wir darunter sicherlich nicht eine mindere Tätigkeit — eine Art besserer Stilübung — sondern das eigentliche Element seines Wirkens.

Wir lassen nun die zweite Variation über das gleiche Grundthema folgen; sie hat Karl Scheffler[1]) zum Verfasser: »Auch um so deutscher erscheint diese Kunst, je weniger sie darauf ausging, es zu sein. Gerade diese geniale Nüchternheit, die unendlicher Vertiefung fähig ist, diese ruhige holbeinische Temperamentskraft sind charakteristisch für die deutsche Malkunst. — Wenn man die Naturabschilderung Leibls bewundernd »wahr« und »wirklich« nennt, so meint man natürlich nicht photographische Richtigkeit, sondern die Wahrhaftigkeit der Beobachtung, die Treue der Anschauung, die Wirklichkeit und Lebendigkeit der Empfindung, die Hingebungskraft des Gemüts. — Insofern seinem Wesen höchster Aufschwung versagt blieb, war er freilich . . . auch ein an das unmittelbar Sichtbare Gefesselter; er vermochte in der Tat nicht, mit freier Einbildungskraft darüber hinauszudenken. Trotzdem war er aber nicht phantasiearm, denn er verstand es um so besser, sich in die Wirklichkeit hineinzudenken und in ihr selbst die Geheimnisse des Lebendigen zu ergründen. Er wurde tief und geheimnisvoll wie die Natur in seiner Kunstwahrheit, weil er soviel Ehrfurcht hatte vor dem, was er an-

---

[1]) Karl Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner; Leipzig 1911, S. 193 ff.

schauend erlebte, und weil für ihn in allem Lebendigen die Seele »ohnehin dabei war«. — Keiner hat wie er diese Leidenschaft, die Erscheinung mit ameisenhaftem Auge und zitternder Sinnlichkeit zugleich immer wieder abzutasten. Keiner vermag es, einem Bilde Jahre zu opfern, mit der Malkultur eines Franzosen ein Memling zu sein und innerhalb einer geschlossenen Synthese groß als Detaillist zu werden.« In allem Wesentlichen stimmen diese Ausführungen Schefflers mit denen Hamanns überein, nur daß jener mehr die Atmosphäre gibt, in der das Werk lebt, ohne auf dieses selbst näher einzugehen. Ich will damit keineswegs sagen, daß diese Art für Scheffler überhaupt charakteristisch ist, oder daß er an jener Stelle zu einer eingehenderen Analyse gezwungen war. Wir betrachten die Darlegungen als ein Beispiel in sich, ohne sie irgendwie wertend auf ihren Verfasser zu beziehen und auf die von ihm gesetzten Aufgaben. Aus der eben erwähnten Übereinstimmung darf man aber nicht ohne weiteres auf objektive Richtigkeit des Inhalts schließen: damit käme man zu einer bequemen statistischen Methode, welche die Stimmen zählt, statt sie zu wägen. Auch in diesen Fragen erkennen wir eine Behauptung nur dann an, falls sie bei strenger Prüfung sich bewährt, nicht aber weil sie Majoritätsmeinung ist. Bei Schefflers Darlegung ist es besonders deutlich, daß es sich um keine Beschreibung im üblichen Sinne des Wortes handelt, sondern um den Versuch, Eigenart und Wert dieser Kunst zu klären. Solange allerdings die Ausführungen mehr im allgemeinen verharren, ist ihre Diskussion schwierig, selbst wenn die Anwendung auf den Einzelfall noch so schlagend und zwingend erscheint. Der Nachweis im Gegenständlichen des Kunstwerks muß erfolgen auch auf die Gefahr hin, daß dann eine derartige Bildbetrachtung an leichter Lesbarkeit einbüßt. Werden nicht die objektiven Belege am Kunstwerk erbracht, bleibt ein weiter Spielraum für Meinungsverschiedenheiten, die unkontrollierbar sind. Auch bei strengstem Verfahren wird sich oft eine völlige Ausgleichung der Urteile nicht erzielen lassen; aber

das ist dann nichts, was zu besonderen Bedenken Anlaß gäbe: Überzeugung steht gegen Überzeugung; und die Gründe der Verschiedenheit liegen offen zutage. Sind wir zwar Gegner einer statistischen Ausmünzung der Einzelmeinungen, gilt doch ganz gewiß der alte Satz, daß vier Augen mehr sehen als zwei. Der Schauung des einen entgeht, was der andere bemerkt usw. So wird oft eine willkommene Ergänzung eintreten, die vielleicht auch Unwichtiges ausmerzt. Es ist dies der natürliche Fortschritt der Wissenschaft auf diesem Gebiete. Schon beim Zusammenhalten der Ausführungen Hamanns und Schefflers ergibt sich mehr für Gegenstands- und Wertbestimmung des Leiblschen Werkes als unter Zugrundelegung der einzelnen Beschreibung. Diese eigentlich selbstverständliche Annahme, auf die auch Max Dessoir hinweist, findet sonderbarerweise in der Kunstforschung nur geringe Berücksichtigung. Denn diese ist geneigt, in der zeitlich-örtlichen Attribuierung oder in den Prinzipien der historischen Eingliederung ihr hauptsächliches Arbeitsfeld zu erblicken und in den »Beschreibungen« eine Art angenehmer Beigabe, die mehr Zeugnis ablegt für den Geschmack des Autors als für seine Wissenschaft. Die Fälle sind noch gar nicht selten, wo einfach abgebrauchte Beiworte — wie »hold« oder »anmutig« — die Beschreibung ersetzen sollen, oder Paraphrasen über den Kunstgenuß, die gefühlsselig schwelgen. Wir erblicken — wie bereits gesagt — in der Beschreibung eine unerläßliche wissenschaftliche Aufgabe, ja den einzigen Weg, des Kunstwerks vernunftgemäß habhaft zu werden. Ist die Gesetzlichkeit der Kunst das eine Ziel der Kunstforschung, so ist das andere eben das Gesetz des einzigartigen Kunstwerkes. Und nur mit- und durcheinander sind diese beiden Aufgaben letzthin zu lösen. Müßiger Streit wäre die Frage, welches Problem wichtiger sei. Sie gehören zusammen, wie Individuum und Nation, Nation und Menschheit.

Wir greifen nunmehr zu dem dritten Typus, der die Wertschätzung des Leiblschen Bildes nicht teilt. Er wird reprä-

sentiert durch Julius Meier-Gräfe[1]): »Das Kirchenbild ist ein Werk präraffaelitischen Geistes, dessen stilistisches Vorbild zu suchen bleibt. Ob man das Vorbild findet und ihm einen Namen gibt, ist belanglos. Seine Wirkung ist da: der von außen genommene Zwang, der den Inhalt einschnürt (mit prangenden Schnüren), das Endliche festigt und das gewaltsam ausschließt, was die Endlichkeit in das Ewige ausdehnen könnte. Das Bild atmet nicht. Es fehlt der in die Tiefe arbeitende Organismus, der alles Sichtbare nur als ein an die Oberfläche dringendes Zeichen der inneren Bewegung erscheinen läßt. Das Organische, das wir bemerken, die wirksame Beziehung des Rokokogestühls zu den gebauschten Röcken, ist ein kunstgewerblicher Zierat wie die Linien auf Bildern von Millais. Die Details in den drei Frauen bleiben ethnographische Eigentümlichkeiten und variieren einen Begriff, das Bäuerische, nicht das Leben. Sie leben nicht. Die drei Gestalten sind raffiniert künstliche Geschöpfe, die sitzen und beten und beinahe atmen können. Ein handwerkliches Phänomen, wie die Passionsuhr im Dom oder das Schnitzwerk in der Flasche, ein Wunder der Technik. Alles, was die Hand geben kann, ist da. Vier Jahre wurde daran gearbeitet. Hundert Jahre solcher Handarbeit ersetzen nicht die einzige Minute eines schöpferischen Geistes. — Ein ernstes Genrebild. Der Ernst steckt nicht nur in dem Motiv, sondern auch in der ungeheuerlichen Zucht des Künstlers. Man fühlt die Disziplin wie eisigen Hauch. — Die Überwindung des Gefühls ist vollkommen und grenzt an das Wunderbare. Leibl heftete sich an das Modell, wie man einen Apparat festschraubt.« Auch da begnügt sich der Verfasser keineswegs mit einer Beschreibung, sondern er bedient sich ihrer, um sein abfälliges Urteil zu stützen. Darauf deuten bereits Wahl der Beispiele und Worte. Die Beispiele, die zum Vergleich herangezogen werden, sind nicht den Schätzen klassischer Kunst entnommen, sondern dem weiten Gebiet zweitklassiger Kunst. Wir be-

[1]) Julius Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei; München, 2. Aufl., II, 1914, S. 299 f.

wegen uns also im zweiten Rang und nicht unter der erlesenen Gesellschaft, die den ersten füllt. Die Beschreibung wird zur Rangordnung. Und sagt Meier-Gräfe, Leibl hefte sich an das Modell, wie man einen Apparat festschraubt, ist das keine bloße Schilderung: etwas Wegwerfendes liegt darin, das auf einen geistlosen, mechanisierenden Vorgang hinweist. Er bemerkt nicht oder will nicht gelten lassen jene »Andacht und Ehrfurcht«, jene Monumentalität innerhalb der Kleinarbeit, die gerade Hamann und Scheffler in den Vordergrund rücken. Nach zwei Seiten hin könnte man nun versuchen, diesen Widerstreit der Meinungen zu einer Entscheidung zu bringen: durch Vertiefung in die Gegenständlichkeit des Werkes aufzuweisen, wie fern dieses allem bloß Fleißigen steht, also durch eingehende Analyse; und zweitens durch Erkundung dessen, was überhaupt Meier-Gräfe persönlich in erster Linie an der Kunst schätzt. Dazu müßte man in breitem Maße seine anderen Bildbeschreibungen und Wertungen heranziehen. Würde sich etwa ergeben, daß er einen bestimmten Typus darstellt, der für gewisse Vorzüge der Kunst empfänglich ist, während er andere nicht sieht oder unangemessen ausdeutet, weil er sie unter einem für sie falschen Gesichtswinkel auffaßt, wäre damit gleichsam die subjektive Fehlerquelle entdeckt und gezeigt, warum er gerade zu diesem Verhalten und Urteil gelangen muß. Bei einer ganzen Reihe bekannter Kunstkritiker vermögen wir im vorhinein mit großer Wahrscheinlichkeit anzugeben, welche Stellung sie zu bestimmten Kunstwerken einnehmen werden, weil wir wissen, was ihnen »liegt« und was ihnen »nicht liegt«. Ich meine, daß auf diese Weise — wenn auch natürlich nicht völlig exakt — die subjektive Eigenart[1]) ermittelt werden kann, wodurch wir dann in die Lage geraten, sie als bekannten Faktor in Rechnung zu setzen. Schließlich vermag man vielleicht selbst seiner eigenen Subjektivität bewußt zu werden, nicht um sie auszumerzen und in einen faden Eklektizismus zu verflüch-

[1]) Vgl. Ernst Bernheim, a. a. O., S. 763 ff.

tigen, sondern um die Geltung der eigenen Urteile zu sichern durch ihre Begrenzung.

Es gibt aber einen Punkt, der sich noch schwieriger einer wissenschaftlichen Kontrolle unterziehen läßt, wenn er auch mit dem eben genannten in enger Verbindung steht. Max Dessoir sagt ganz mit Recht: »Ein Gefühl für das Wundersame des Gebildes entsteht erst durch des Dichters Wort. Unsere großen Kunsthistoriker werden aus Forschern dort zu Poeten, wo ihnen eine wirkliche Übertragung aus dem Augenschein in die Sprache gelingt.« Das gilt ja natürlich nicht nur von den Kunsthistorikern, sondern von den Forschern auf allen Kunstgebieten; und ich möchte nicht sagen, daß der Literarhistoriker es hier leichter hat als sein Kollege von der bildenden Kunst. Gewiß muß er nicht die Sprache der Linien oder Farben in Worte umgießen, aber will er das Gefühl für das »Wundersame« eines Wortorganismus wecken, kann er nicht einfach diesen wiederholen und ihn als einen »schönen« beloben, sondern bedarf auch dichterischer Mittel, um ihn zur Anschauung zu bringen, um für ihn empfänglich zu machen. Sonst bleibt es bei einer spröden, achtungsvollen Bewunderung oder bei einem Verhalten, das nur ungefähr die Richtung trifft, nicht aber die Stelle, auf die es ankommt. So sehr wir demnach dieses »Stück Künstlertum« fordern müssen und nicht glauben, es könne jemals durch trockene Wissenschaftlichkeit ersetzt werden, so irrig wäre die Ansicht, dieses »Künstlertum« gehorche nur den Gesetzen der Kunst. Dabei kämen lediglich Paraphrasen über Kunstwerke heraus, vielleicht auch fein geschliffene Kunstleistungen. Wir verlangen jenes »Künstlertum« nur so weit, als es dazu dient, Gegenständlichkeit oder Wert des betreffenden Kunstwerkes zu klären oder eine Brücke zu seinem Erleben zu schlagen. Wir dürfen es nicht in sich beurteilen, sondern bloß in Rücksicht auf diese Ziele. Darum ist es auch jedenfalls der Wissenschaft nicht zur Gänze entzogen: es arbeitet gleichsam in ihrem Auftrage und wird von ihr kontrolliert. Im allgemeinen kann man wohl sagen, daß die in unseren Tagen glänzend,

vielleicht zu brillant entwickelte »Beschreibungstechnik« allzusehr künstlerisch durchsetzt ist. Man fürchtet offenbar das Langweilige und hält es für unpassend, über Kunst unkünstlerisch zu sprechen. Ich will dabei ganz absehen von dem vermeintlich »Künstlerischen«, das in krampfhafter Begeisterung schwelgt und in abgenützten Redewendungen oder in solchen von ausgesuchter Originalität, hinter denen nur der mangelnde sachliche Ernst hervorlugt. Aber auch das echt »Künstlerische« — so billigenswert in sich — muß sehr gezügelt und diszipliniert sein, soll es nicht überall gleichsam gegen die Wissenschaft anrennen. Es kann nur »heimlich« da sein, ohne daß auf ihm der Nachdruck ruht, denn es dient bescheiden einem anderen, darf sich deshalb nicht spreizen und vordrängen, sondern einfügen in sein Aschenbrödeldasein. Es ist — was häufig verkannt wird — eingeengt in das Rahmenwerk der Wissenschaft. Diese muß vor allem für ein immer dichter sich spannendes Netz brauchbarer Fachausdrücke Sorge tragen, die dem Belieben des einzelnen Schriftstellers entzogen sind. Sein künstlerischer Feinsinn darf sie nicht vor jedem neuen Fall neu umprägen, sondern je nach Bedarf abtönen und abstimmen, sowie ihre passende Anwendung ausfindig machen. Heute weiß jeder halbwegs Kundige, was ungefähr gemeint ist, wenn von einer Thomaschen Landschaft geredet wird oder von der Lyrik eines St. George; so weit müßte man wenigstens zu gelangen streben, daß die Leitbegriffe sich dieser noch keineswegs idealen Funktionsbestimmtheit annähern. Sehr viel dürfte gewonnen sein, wenn die grundlegenden Untersuchungen über Gliederung der Kunst, sowie jene über das Schaffen des Künstlers, die Faktoren der Stilbildung usw. weiter gediehen und ausgebaut sein werden, und zwar nach verschiedenen Richtungen hin. Denn erstens wirken sie gleich Signalen, worauf alles zu achten ist. »Übersehen« und »Nichtbemerken« werden dadurch reduziert, und damit steigt die Vollständigkeit der Beschreibung. Durch die Bewußtheit um die vielen Möglichkeiten, die jeder einzelnen Kunstart eignen, steuert man der Anlage zu einseitig subjek-

tiver Deutung entgegen. Vor allem aber liegt ein festes Beachtungssystem zugrunde, nicht eines, das der Kunst irgendwie übergestülpt wird, sondern eines, das aus ihrem Wesen hervorgewachsen ist, ihm also auch nicht widersprechen kann. Das bedeutet natürlich nicht die mechanische Anwendung eines derartigen Systems. Wer es verstanden hat, wird überhaupt nicht in Versuchung geraten, eine derartige Anwendung in Erwägung zu ziehen, sondern gewiß dem Einzelfall sein Recht lassen. Die individuellen Momente, auf deren Fixierung es besonders ankommt, werden durch eine allgemeine Etikette immer nur sehr grob erfaßt werden können. Sie läßt stets breiten Spielraum offen. Wenn wir auch diesen Spielraum durch Kreuzung und Verkettung verschiedener Bestimmungen zu verengen vermögen, treffen wir auf diese Weise doch nie in das Schwarz der Scheibe: ihr Kernpunkt bleibt verschwommen. Lassen wir ferner dieses konstruierende Verfahren allein walten, wird das Kunstwerk zerstückelt, nicht in seiner systematischen Gestaltungseinheit erschaut und ergriffen. So erwächst die Forderung, unter vollster und strengster Ausnutzung der wissenschaftlichen Methodik einen Weg zu finden, der gerade diesen Bedürfnissen angepaßt ist, und diese Methodik muß auch vor jenem letzten »Künstlerischen«, das zur Beschreibung unerläßlich ist, nicht schlechthin halt machen, denn eine kritische Besinnung vermag zwar keineswegs den Einzelfällen zu genügen, wohl aber allgemeine Prinzipien zu erarbeiten, die auch für jene gelten. Für völlig unrichtig würde ich es halten, wollte man unseren grundsätzlichen Darlegungen über die wesenhafte Gliederung der Kunst einen festen Fragebogen entnehmen, um nun in stets gleicher, unverbrüchlicher Reihenfolge die einzelnen Rubriken auszufüllen und dann zum Schluß einiges auszuführen über Gestaltungszusammenhang und Wert des Kunstwerks. Unsere Analysen im ersten Kapitel sollen in keiner Weise Musterbeispiele von »Beschreibungen« sein, sondern sie dienen dem Zweck, das Wesen der konstitutiven Gegenständlichkeitsbedingungen zu beleuchten und nicht die Bedeutung der betreffenden Kunstwerke klarzulegen. Max

Dessoir spricht den Leitsatz aus, daß »die natürliche Darstellung einer anschaulichen Erkenntnis« von dem wertvollsten Bestandteil ausgeht und weiterschreitet »in stufenweise erfolgender Minderung«. Ein Bild wird »von Anbeginn an als ein Ganzes aufgefaßt«, »in dem einiges Einzelne sofort zum klaren Bewußtsein kommt«. Ziehen wir daraus, sowie aus unseren Ausführungen über Wesen und Wert der Kunst die Folgerungen, gelangen wir zu dem Ergebnis, daß eine Beschreibung — wie weit sie sich auch ins Detail erstrecken mag — immer den Einheitsbezug auf den Gestaltungszusammenhang wahren müsse, die Einheit des Kunstwerks nicht verlieren dürfe. Denn alles Einzelne im Kunstwerk empfängt seine Rechtfertigung und Bedeutung durch den Stellenwert, den es im Organismus des Ganzen einnimmt. Den Ausgangspunkt muß daher die Erkenntnis des Zentralwertes des Kunstwerks bilden. Sie wird oft nicht ohne weiteres sich einstellen, dann stehen wir vor der Aufgabe, jene geistige Blickrichtung zu gewinnen, von der her das Kunstwerk sich wahrhaft erschließt. Die Beschreibung erfüllt diesen Zweck, wenn sie es dem Leser möglichst erleichtert, das entsprechende Verhalten einzunehmen. Dazu wird jener bereits erwähnte künstlerische Einschlag vonnöten sein: denn er gebiert die zwingenden Wortreihen — man denke an Wölfflin oder Gundolf — welche die eigentlichen Sachverhalte klar ausprägen. Dann können wir uns aber auch getrost der Gliederungsprinzipien bedienen; denn ihr Einheitsbezug ist von Anfang an gesichert, ihre gegenseitige Determinierung. Wir zersägen nicht das Kunstwerk in Teile, aus denen wir es gleichsam aufzubauen versuchen, sondern betrachten es nach seinen verschiedensten Seiten hin, die aber nicht abzulösen sind, sondern eben Seiten eines einheitlichen Organismus bedeuten. So finden wir den Sinnbezug, das Gesetz des individuellen Kunstwerks. Auf diesem Wege kann noch mancher Wert entdeckt werden, aber er steht doch nicht selbständig da, sondern sein Verhältnis zum Zentralwert muß durch die Gestaltung bestimmt werden und so seine Bedeutung innerhalb ge-

rade dieses Kunstwerks. Diese kurzen Andeutungen — nur dem verständlich, der den Sinn unserer allgemeinen Kunstwissenschaft bejaht hat — sollen nur gleich Wegweisern auf den Zusammenhang der Probleme aufmerksam machen und auf die Arbeit, die auf diesem Gebiete in theoretischer Hinsicht kaum noch begonnen hat. So fehlt z. B. eine eingehende Prüfung der »Beschreibungsmittel«. Warum und inwieweit ist etwa der Vergleich ein taugliches Mittel. Welche Vorteile kann er bieten, welche Nachteile liegen nahe, wie sind jene ohne diese zu erreichen usw.? Vergleiche ich Unbekanntes mit Bekanntem, ist der Zweck, jenes Unbekannte mir vertrauter zu machen, überhaupt den Weg zu ihm zu finden. Die Gefahr liegt nahe, daß ich nun das Unbekannte ganz nach jenem Bekannten hin umbiege, ihm also auch nicht gerecht werde. So wichtig und unentbehrlich die vergleichweise Heranziehung von Kunstwerken ist, muß doch immer angegeben werden, wie weit der Vergleich gilt, und worin sich die verglichenen Gegenstände unterscheiden. Dieser selbstverständlichen Pflicht wird aber häufig nicht genügt. Der unersetzliche Vorteil, daß etwas Unbekanntes mir auf diesem Wege bekannt wird, geht geradezu verloren, wenn ich nicht weiß, wie weit ich dem Vergleich mich anvertrauen darf. Schwieriger ist es, durch Vergleiche mißverständliche Wertungen zu vermeiden: vergleiche ich mit Goethe, kann bloß dadurch, daß ein Name mit diesem Großmeister in Verbindung gebracht wird, der Eindruck entstehen, der Vergleichsgegenstand werde emporgehoben; aber ebenso vermag die ungeheure Distanz zu erdrücken, wie ein Bild ersten Ranges solche mittlerer Güte in seiner Umgebung schlägt. Es kann auch ein falscher Wertmaßstab eingeschmuggelt werden, nämlich etwa der Glaube, hier mit ganz gleichem Maße messen zu dürfen. Nur indem man sich dieser und noch anderer Möglichkeiten bewußt wird, gelangt man in die Lage, grundsätzlich die gefahrdrohenden Klippen zu vermeiden, an denen das starke Talent bisher lediglich sein »Instinkt« vorübersteuerte. Nun ist der Vergleich — dem ich eine eigene Untersuchung sehr gönnen würde — nur

ein Beschreibungsmittel unter anderen. Der begabte Forscher wird im praktischen Einzelfall erkunden müssen, welcher Mittel er sich zu bedienen hat. Wollte man daraus einen Einwand ableiten, würde er jede Logik und Psychotechnik treffen. Die reiche Palette allein macht noch nicht den Maler. Aber er muß Farben haben, um die passenden zu wählen oder die erforderlichen Mischungen zu vollziehen. Unsere heutige Forschung malt im allgemeinen — um bei dem Bilde zu bleiben — mit allzu wenigen und allzu starken Farben; sie ahnt oft gar nicht, welche vielfältige Palette ihr eigentlich zur Verfügung steht. Oder sie begnügt sich mit der Intuition einer Skizze, dem Geistreichen oder dem Witzigen, weil sie es meistens nicht versteht, diese Gegebenheiten auszuführen bis in die notwendig überzeugende Richtigkeit eines vollendeten Gemäldes. Darum wird sich die allgemeine Kunstwissenschaft nicht darin beirren lassen dürfen, die grundsätzliche Tragkraft der verschiedenen Mittel zu prüfen und ihre Besonderheit zu erkennen und damit die sichere Fundierung für das Problem der Beschreibung zu schaffen. Dieses wird sich naturgemäß in verschiedene Teilprobleme gliedern: denn es wird — auch bei prinzipieller Einheit — verschieden sein, wenn es sich um ein Bild, eine Symphonie oder eine Novelle handelt. Und es wird auch verschieden sein je nach den Zwecken, die eine Beschreibung anstrebt. Solange es nur eine »Ästhetik« gab, fiel kein Licht in das wirrnisvolle Dunkel, in dem sich diese Fragen bargen. Der Weg zu ihnen war versperrt. Erst innerhalb der allgemeinen Kunstwissenschaft entfaltet sich das drängende Blühen dieses Frühlings: überall knospen Fragen auf diesem neu gepflügten Boden, der sie nährt und trägt. So werden demnach keiner Disziplin, vor allem auch keiner historischen — wie manche immer noch befürchten — Gebiete entrissen, sondern die allgemeine Kunstwissenschaft zeugt ihren eigenen Wirkungskreis, der vorher verlassen lag, oder auf dem Raubbau getrieben wurde. Sie sichert ja gerade die fördernde und allen Teilen nur zu Nutz gereichende Zusammenarbeit von Ästhetik, Kunstgeschichte und Kunstphilosophie.

§ 7.

Wesen und Wert der Kunst, Schaffen des Künstlers und Beschreibung des Kunstwerks waren die Probleme, deren Zuge wir bisher folgten. Wir achten nunmehr auf Ursprung und Entwicklung der Kunst. Die Versuchung, das Problem der Kunstentstehung ganz auf das Gebiet des Ästhetischen zu schieben, ist angesichts der gegen sie zeugenden Tatsachenfülle derart gering, daß Grosse[1]) bereits im Jahre 1894 sagen konnte: »Die meisten künstlerischen Produktionen der Primitiven sind keineswegs rein aus ästhetischen Absichten hervorgegangen, sondern sie sollen zugleich irgend einem praktischen Zwecke dienen; und häufig erscheint dieser letzte sogar unzweifelhaft als erstes Motiv.« Und Ernst Meumann[2]) durfte mit vollem Recht feststellen, daß durch die gesamte vergleichende Kunstforschung das allgemeine Ergebnis gehe, daß das Kunstwerk in seiner Entwicklung von nicht ästhetischen Interessen in höchstem Maße beeinflußt werde. Dieser Umstand sollte allerdings denen, die noch immer die Kunst auf das rein Ästhetische einengen wollen, einen ernsten Anlaß zur Nachprüfung ihrer Lehre geben. Denn nur unter stärkster Pressung der Tatsachen werden sie die Entwicklungsstufe angeben können, auf der das echt ästhetische Kunstwerk sich einstellt. Was vorher war, muß ihnen lediglich als Weg zu diesem Ziele erscheinen. Zeigt es sich nun aber, daß dieser Weg nicht einfach verschwindet, sondern bald da, bald dort auftaucht, ist es schon gefährlich, diese »Seitenpfade« aus der Forschung zu verbannen. Jene Kristallisation des Ästhetischen in der Kunst allein zu verfolgen, ist auch deswegen mißlich, weil sie auf geringen Stufen sehr weit gediehen sein kann und auf relativ hohen ziemlich zurückzutreten vermag. Das Ästhetische fehlt gewiß nicht einer Halskette, deren rhythmische Reihung bunte Steine

[1]) Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst; Freiburg 1894, S. 292.

[2]) Ernst Meumann, Ästhetik der Gegenwart; Leipzig 1908, S. 117 und S. 122.

bilden, oder der regelmäßigen Ordnung auf der Spitze stehender Quadrate; es ist hier sogar reiner gegeben als in einer Weltanschauungstragödie oder in der Sixtina des Michelangelo. Deswegen zeigt sich auch im allgemeinen bei den Forschern, welche den ästhetischen Charakter der Kunst als ihr einzig erzeugendes Prinzip erklären, eine Abneigung, die Fragen vom Ursprung der Kunst oder ihrer Entwicklung zu verfolgen. Diese Fragen sprengen den Rahmen ihrer Wissenschaft, und darum erscheinen sie ihnen als nebensächlich. Die Behauptung, mit diesen Fragen hätten sich eben die historischen Kunstdisziplinen abzufinden, da sie echt historische seien, und es könne nicht Aufgabe der Kunstphilosophie bilden, das Wesen paläolithischer Höhlenzeichnungen oder das der Gotik zu klären, ist nur zum Teil richtig. Gewiß geht es nicht ohne gründlichste und gediegenste historische Forschung, und wir benützen gern jede Gelegenheit, um mit allem Nachdruck darauf hinzuweisen. Aber diese historische Forschung gilt doch eben der Kunst. Oder anders ausgedrückt: was soll denn die historische Forschung feststellen, wenn nicht das Material erkannt und abgegrenzt ist. Gibt die allgemeine Kunstwissenschaft ein Material zur Verfügung, mit dem sich schlechterdings nicht arbeiten läßt, darf es auch nicht wundernehmen, wenn die historischen Kunstdisziplinen sich nicht darum bekümmern, eben weil sie mit ihm nichts anfangen können. Die allgemeine Kunstwissenschaft interessiert es gewiß nicht, wann eine bestimmte primitive Zeichnung entstanden ist, oder welche Eigenschaften der Gotik zuzusprechen sind. Aber welche Bedingungen überhaupt zur Bildung von Kunstwerken geleitet haben, welche für ihre Entwicklung von Bedeutung sind, welche Gesetzlichkeit dieser Entwicklung eignet, und welche Leitbegriffe hier anzuwenden sind, diese prinzipiellen Fragen gehören so gewiß zum Reich einer allgemeinen Kunstwissenschaft, als sie auf die Gesamtheit der Kunst gerichtet ist. Natürlich meine ich damit nicht, diese Fragen müßten von den eigentlichen Vertretern der allgemeinen Kunstwissenschaft gelöst werden, und die Historiker wären bloß

die dankbaren Empfänger dieser Lösungen. Sehr häufig werden gerade die philosophisch geschulten Historiker zur Lösung berufen sein, weil sie über die so dringend notwendige weite Materialkenntnis verfügen, die sicherlich nicht nur »so nebenbei« zu gewinnen ist und am wenigsten durch totes Buchwissen. Wundts völkerpsychologische Untersuchungen zur Kunst kranken z. B. in entscheidender Weise daran, daß er mit zu engem und ungesichertem Material arbeitet und deswegen so häufig mit den Tatsachen in Widerspruch gerät[1]). Diese Flüchtigkeit ist sicherlich nicht der Weg, der auf diesen schwierigen Gebieten zu gedeihlichen Ergebnissen führt. Weit schlimmer ist es noch, wenn Philosophen — meist sind es allerdings philosophierende Kunsthistoriker ohne hinreichende philosophische Schulung — einzelne Motive stolz als die wichtigsten und grundlegendsten verkünden, wie etwa die »Angst vor der wirren Zukunft des Lebens, vor dem Dämon« usw. Diese Angst kann viel leichter in Wahnsinn und Selbstmord treiben als zur Schaffung eines Kunstwerks. Aus dieser Angst allein kann kein Kunstwerk geboren werden, ebensowenig wie z. B. aus der »Lust an der sinnlichen Form«; denn von diesen Quellen führt kein eindeutiger Weg zum Kunstwerk. So unfruchtbar derartig geistreichelndes Gerede ist, hinter dem zwar manchmal eine kühne und zwingende Intuition aufblitzt, die aber doch nur im Zusammenhange wissenschaftlicher Forschung wertvoll wird, so unergiebig sind auch die beliebten Debatten über das Wesen der primitiven Psyche ohne genügende Kenntnis derselben. Es ist — um nur einen Fall anzuführen — eine bekannte Streitfrage, ob der Primitive fleißig oder faul ist, und sehr selten macht man sich eigentlich klar, was denn überhaupt Fleiß oder Faulheit auf dieser Stufe besagen können, ob wir

---

[1]) Vgl. hierzu Carl Stumpf, Die Anfänge der Musik; Leipzig 1911, S. 69, 77 usw., und M. Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa; Wien 1915, 2. Aufl., S. 74 f.; s. auch meine Besprechung der Wundtschen Völkerpsychologie in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, XIV, 2.

diese Begriffe in unserem Sinne anwenden dürfen. Sehr richtig sagt Alfred Vierkandt[1]): bei den Primitiven zeigen sich vielfach gemischte Zwecktätigkeiten (Zweckhandeln gepaart mit Spiel und Ausdruck). Der Primitive ist weder faul noch fleißig, sondern ein »tätiges Wesen«. Aus dem Wesen der gemischten Zwecktätigkeit ergibt sich eine gewisse Tendenz zur Irrationalität im Handeln, die wir überall bei den Naturvölkern finden. Neben der Verfolgung des Zieles macht sich das Lustmotiv der Spieltätigkeit und das Verlangen nach Ausdruck geltend und führt vielfach vom geraden Wege ab. Damit habe ich zugleich schon auf die Gründe hingewiesen, warum eine Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft diese Fragen nicht eingehend behandeln kann. Sie muß dies nicht, weil es sich hierbei zugestandenermaßen um keinen Kampf gegen die Vorherrschaft der Ästhetik handelt, und sie kann es nicht, weil eine sachgemäße Durchführung dieser Probleme ein Wissen notwendig fordert, das nur durch gründliche Spezialschulung zu gewinnen ist und allenthalben eingehende Detailuntersuchungen voraussetzt. Führt man sich zum Bewußtsein, welche ungeheure Erfahrung etwa in den Arbeiten von Carl Stumpf oder Hoernes steckt, dann wird man nicht leicht der Verlockung anheimfallen, ohne diese Erfahrung hier voreilig konstruieren zu wollen. Der Versuch allein aus dem Wesen der Kunst ihren Ursprung ableiten zu wollen, muß schon deswegen kläglich scheitern, weil aus dem Wesen der Kunst nicht das des primitiven Menschen ersichtlich gemacht werden kann, der doch hier als Kunstschöpfer und Kunstgenießer in Betracht zu ziehen ist. Aus der Unmöglichkeit jener Deduktion folgt sicherlich nicht, daß nun bei diesen Untersuchungen die Einsicht in das Wesen der Kunst irgendwie vernachlässigt werden dürfe. Wir fragen doch nach dem Ursprung der Kunst und nach nichts anderem; und nur aus dem sicheren Wissen um das

[1]) Alfred Vierkandt, Ausdrucks-, Spiel- und Zwecktätigkeit in ihrer Bedeutung für Volkstum und Kultur; Die Geisteswissenschaften, I, 35 u. 36.

Wesen der Kunst vermag die Forschung die richtige Bahn zu gewinnen und festzuhalten. Ich stimme daher der Meinung Alfred Vierkandts[1]) nicht bei, daß der »Begriff der Kunst« für derartige Untersuchungen »nicht unbedingt nötig« sei. Ob und in welchem Sinne wir gewisse Zeichnungen als Kunst auffassen dürfen, das setzt überall das Wissen um Kunst voraus. Mindestens als Leitbegriff führt es uns weiter, selbst wenn wir uns klarmachen, warum in gewissen Fällen unsere Kunstbestimmung nicht anwendbar ist. Aber auch das Wissen um das Schaffen des Künstlers muß hier die unerläßliche Voraussetzung bilden, nicht etwa um dieses »Schaffen« einfach bis auf den Ursprung der Kunst zu projizieren, sondern um durch die Abweichungen von ihm auf die daselbst waltenden Motive aufmerksam zu werden. Zahlreiche Untersuchungen vergeuden unnütze Arbeit, weil ihre Problemstellungen unscharf sind, nicht darauf gerichtet, gerade den Ursprung der Kunst zu deuten.

Man kann gewiß mit Karl Groos[2]) den Begriff des ästhetischen Genießens weiter fassen, so daß man einen selbständigen ästhetischen Wert schon da findet, »wo Empfindungsqualitäten um ihrer eigenen Lustwirkung willen genossen werden«, und dann Untersuchungen anstellen, ob diese Zustände bereits im Tierreich oder auf den niedersten menschlichen Stufen anzutreffen sind. Aber — dieser Vorwurf ist jedoch in keiner Weise gegen Groos gerichtet — damit ist natürlich die Frage nach dem Ursprung der Kunst keineswegs gelöst, denn warum und wie der Mensch dazu gelangt, eine Gestaltung auf das Gefühlserleben zu vollziehen, ist gar nicht angegeben. Und eben darum handelt es sich uns. Ein vorzügliches Musterbeispiel, wie auf diesem Gebiete geforscht werden muß, zeigt das Werk über »die Anfänge der Musik« von Carl Stumpf[3]). Die hohe Stufe, die es einnimmt,

[1]) Alfred Vierkandt, Das Zeichnen der Naturvölker; Zeitschr. f. angew. Psychologie, VI, 4.

[2]) Karl Groos, Der ästhetische Genuß; Gießen 1902, S. 33 f.

[3]) Leipzig 1911; vgl. auch die gleichnamige Abhandlung in der Internat. Monatsschrift f. Wissenschaft, Kunst und Technik, III, 51.

wird dadurch möglich, daß eine klare und sichere Auffassung vom Wesen der Musik zugrunde liegt. Darum erhellt sogleich die Unmöglichkeit, die Musik einfach dem Rhythmus, der Sprache oder der Liebe entspringen zu lassen. Denn »wir nennen Musik nicht das Hervorbringen von Tönen überhaupt, sondern von gewissen Anordnungen der Töne, seien sie noch so einfach. Und dabei ist es für die Musik im menschlichen Sinne ein ganz wesentliches Merkmal, daß diese Anordnungen unabhängig von der absoluten Tonhöhe wiedererkannt und wiedererzeugt werden können«. »Musik unterscheidet sich vom singenden Sprechen durchaus wesentlich dadurch, daß sie feste Stufen gebraucht, während das Sprechen zwar Höhenunterschiede von wechselnder Größe, aber keine festen Intervalle, kennt, vielfach sogar in Form einer stetig gleitenden Tonbewegung erfolgt.« »Das, was Musik grundwesentlich von der Sprache unterscheidet, kann nicht aus der Sprache gewonnen sein.« »Die Urkeime der musikalischen Leiterbildungen müssen selbständig entstanden sein, dann erst konnte das melodische mit dem rhythmischen Bedürfnis (das immerhin früher dagewesen sein mag) zusammenwirken.« Stumpf legt nun seiner Hypothese den auch von Bücher ausgesprochenen Gedanken unter, daß alle Künste aus der Praxis des Lebens geboren sind, und hält es für eine nicht unwahrscheinliche Vermutung, daß »das Bedürfnis akustischer Zeichengebung im Spiele war«. »Nun mochte weiter ein Affekt ins Spiel treten, dem wir in der Urgeschichte der Menschheit auf alle Fälle eine mächtige Rolle zuschreiben müssen, der allerdings auch schon bei den höheren Tieren, namentlich den Affen, deutlich ist: die Neugier. Sie ist neben dem Zufall und der Not die Quelle aller Entdeckungen und Erfindungen, und sie ist die Pflegeamme auch derjenigen, die der Zufall oder die Not geboren hatte.« »Die Verwendung rhythmisierter Gesänge bei der Arbeit, die Bücher mit Recht als eine treibende Kraft für die Ausbildung des Rhythmusgefühles betont«, möchte Stumpf bloß für die einfacheren Rhythmen in Anspruch nehmen. Die verwickelten

Rhythmen und ihre künstliche Zusammenfügung — denen wir bereits auf sehr primitiven Stufen begegnen — »müssen schon auf andere als bloß praktische Bedürfnisse zurückgeführt werden. Da müssen wir wieder die Neugierde, das Spielbedürfnis, die Freude am Experimentieren . . . auch schon das Bedürfnis eines angemessenen Ausdrucks für die religiösen Vorstellungen und ritualen Zeremonien und für alles, was das Gemüt bewegte — kurz, wir müssen immer mehr der höheren Natur des Menschen entspringende Motive wirksam denken«. Man mag diesen Ausführungen Stumpfs, von denen ich nur einige Proben bieten konnte, beistimmen oder die Zustimmung versagen — mich überzeugen sie in ihren hauptsächlichen Zügen — ich habe sie nicht deshalb hier herangezogen, um dem Leser die meiner Meinung nach richtige Lösung vom Ursprung der Musik zu unterbreiten, sondern um an diesem vorbildlichen Beispiel die angemessene Methode zu veranschaulichen. Sie zeigen auch deutlich, daß die Scheu, hier mit den Begriffen Neugier, Zufall, Spiel usw. zu arbeiten, nur auf einen überspannten Rationalismus[1]) zurückgeht, der eine Durchbrechung der logischen Entwicklung befürchtet. Aber es ist dies eine dem Gegenstand nicht entsprechende, sondern äußerlich aufgepreßte Logik, die den Zickzackweg des Lebens in gerade Linien hineinzwingen will. Was vielleicht Neugier und Spiel durch »Zufall« finden, ist doch nicht wieder ein Zufall, sondern eine in der Sache — im Wesen der Kunst — angelegte Möglichkeit. Auf der einen Seite stehen die Entwicklungsformen der Kunst, auf der anderen die verschiedenen zu ihrer Erzeugung führenden Motive. Wir denken gar nicht daran, willkürlich alles unserer Betrachtung einzuordnen, was Neugier, Spiel usw. finden, sondern bloß dasjenige, was in der systematischen Richtung der Forschung liegt. So kommt trotz Einführung des Zufalls wahrlich nichts »Zufälliges« in sie hinein. Außerdem ist noch zu bedenken,

---

[1]) Georg Mehlis, Lehrbuch der Geschichtsphilosophie; Berlin 1915, S. 264 f.

daß Neugier und Spiel innerhalb gewisser Grenzen bestimmte Dinge finden müssen; der glückliche Zufall muß kommen. Er ist dann nicht das unwahrscheinliche Wunder, sondern das mit hoher Wahrscheinlichkeit zu Erwartende.

Es sei uns gestattet, an einem Einzelbeispiel zu zeigen, wie Ergebnisse der allgemeinen Kunstwissenschaft für die Problemstellungen auf diesem Gebiete fruchtbar werden. Die überraschendste Erscheinung der Urgeschichte der Kunst ist zweifellos die Tatsache, daß der geometrischen Kunst des Neolithikums die naturalistische des Paläolithikums vorgelagert ist, eine Tatsache, die um so sonderbarer berührt, als der zeichnerische Entwicklungsgang des Kindes gerade umgekehrt verläuft. An beiden Tatsachen ist heute nicht mehr zu rütteln. Wenn Wundt[1]) die naturalistische Stufe der Malerei der Buschmänner mit der Frage zu erklären versucht, »warum sollte nicht ein wandernder europäischer Künstler auch einmal zu den Buschmännern gekommen sein, noch ehe ihnen sonstige Bestandteile europäischer Kultur zugänglich geworden waren?« ist das eine nicht ernst zu nehmende Verlegenheitshypothese. Unseren modernen Großstadtkindern fehlt es gewiß nicht an unzähligen Berührungen mit europäischer Malerei, und sie verharren trotzdem relativ lange in der begrifflichen Art des Zeichnens; und daß zu den Paläolithen kein moderner Künstler gekommen ist, bedarf keines Beweises. Aber von diesem Nachzügler abgesehen, der die eigenartige Bedeutung des Problems verkennt, und vielleicht einigen, die ähnliche Versuche anstellen, diese peinlichen Tatsachen zu verwischen, dürfen wir zwei große Richtungen unterscheiden: nämlich die, welche Haeckels biogenetisches Grundgesetz hier trotzdem streng durchführen will, und jene, welche auf die Unmöglichkeit hinweist, eine strenge Parallele von Kinderkunst und primitiver Kunst zu ziehen. So betont Verworn[2]) mit aller Energie, daß »keine Spur eines Par-

[1]) Wilhelm Wundt, Elemente der Völkerpsychologie; Leipzig 1912, S. 108.

[2]) Verworn, Ideoplastische Kunst; Jena 1914.

allelismus zwischen der ontogenetischen Kunstentwicklung beim europäischen Kinde und der Kunstentwicklung in der Geschichte der Menschheit zu sehen sei;« er verwertet aber doch in ausgiebigstem Maße die Ergebnisse der Kinderpsychologie. Eine glänzende Weiterführung der Arbeiten Verworns leistet Karl Bühler[1]), der gerade von der Kinderpsychologie her zu diesen Fragen gelangt. So ist der Protest von Hoernes[2]) eigentlich schon veraltet, wenn er im Kampf mit Lamprecht und seiner Schule betont, es widerstrebe jeder gesunden wissenschaftlichen Methode, »daß die Kinderkunst den Leitfaden abgeben soll, an dem die Zeugnisse der prähistorischen Archäologie zwangsweise chronologisch aufgereiht werden, wobei die ältere Steinzeit zur jüngeren, die jüngere zur älteren gemacht wird«. Gewiß muß man dagegen protestieren; aber deswegen braucht man nicht auf das Hilfsmittel der Kinderpsychologie zu verzichten. Daß wertvollste Aufschlüsse gerade aus dem Studium des Kindes und der heutigen Primitiven zu gewinnen sind, kann nicht mehr in Zweifel gezogen werden. Nur darf selbstverständlich nicht das hier Gefundene sklavisch verwendet werden; sondern wo die Tatsachen widerstreiten, wird man sich gezwungen sehen, nachzuprüfen, warum sie widerstreiten, und wird schon dadurch wichtige Förderung erfahren, ganz abgesehen von dem tatsächlichen Vorhandensein zahlreicher Analogien[3]). Es gilt eben nicht nur das Wissen um Wesen und Gliederung der Kunst zu haben, um das Schaffen des Künstlers usw., sondern in jenes primitive Leben[4]) sich deut-

---

[1]) Karl Bühler, Die geistige Entwicklung des Kindes; Jena 1918.

[2]) M. Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa; Wien, 2. Aufl., 1915, S. 82; über das Werk von Hoernes vgl. meine ausführliche Besprechung in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, XII, 1917.

[3]) Vgl. außer dem eben genannten Buche von Bühler und der »Psychologie der frühen Kindheit« von William Stern (Leipzig 1914) die Sammelbände »Das freie Zeichnen und Formen des Kindes« (Leipzig 1913) herausgegeben von Hermann Grosser und William Stern, und Fritz Giese, »Das literarische Schaffen bei Kindern und Jugendlichen« (Leipzig 1914).

[4]) Vgl. Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, a. a. O., S. 298.

lichsten Einblick zu verschaffen. Sicherlich dürfen wir jenes ferne Leben weder als das eines Tieres, Kindes oder eines heutigen Primitiven betrachten, aber wir vermögen uns mit Hilfe von Leitbegriffen von allen Seiten jenem Zentrum zu nähern, ohne das Zentrum in die Peripherie hineinzureißen. Nichts ist gefährlicher als die berüchtigten romanhaften Phantasien über primitives Leben, die alles »erklären« können, aber eben nicht in einer dem primitiven Leben angepaßten Weise. Es ist ein besonderes Verdienst von Hoernes, mit aller Nüchternheit — die nur manchmal ins pedantisch Philiströse umkippt — diesen Zügellosigkeiten Schranken gesetzt zu haben.

Bei dem Problem des Entwicklungsverhältnisses der paläolithischen zur neolithischen Kunst werden meistens zwei Fragen verwechselt, deren Scheidung sachlich dringend geboten ist: nämlich die Frage, ob der paläolithische Naturalismus den Anfang bedeuten kann, und ob der neolithische Geometrismus eine frühere Entwicklungsphase darstellt. Trennt man diese Fragen, dann ist auch schon der Boden jenem verwirrenden Streit entzogen, der bloß infolge methodischer Unreinheit entbrennen konnte. Und die Reinheit der Methode liefert die Besinnung auf die allgemeine Kunstwissenschaft. Denn sie belehrt uns darüber — gleich der Geschichtsphilosophie — daß keine historische Folge umkehrbar sei, daß Stile zeitliche und örtliche Gebundenheit aufweisen. Darum kann jedenfalls der neolithische Geometrismus in gar keiner Weise vor den paläolithischen Naturalismus gestellt werden. Hoernes ist vollkommen im Recht, wenn er sich energisch gegen ein derartig absurdes Verfahren auflehnt. Nun sind aber — wie wir aus unseren Untersuchungen über die Gegenständlichkeit des Kunstwerks wissen — Geometrismus und Naturalismus keine Stile, sondern Kunstarten, die prinzipiell an keinen Ort und an keine Zeit gebunden sind, die daher an ganz verschiedenen Orten und zu ganz verschiedenen Zeiten auftreten können. Ob der neolithische Geometrismus irgendwie entwicklungsgeschichtlich dem paläolithischen Naturalismus vor-

angeht, das zu fragen ist barer Unsinn; es hat aber einen guten Sinn, die Frage zu stellen, ob der paläolithische Naturalismus irgendeinen »Geometrismus« voraussetzt; dieser wäre dann jedenfalls etwas ganz anderes als der neolithische Geometrismus und müßte auch in ganz anderer Weise erklärt und ausgedeutet werden. Es mag z. B. einen richtigen Kern bergen, zur Charakteristik des paläolithischen und neolithischen Stils auf den Unterschied der Lebensverhältnisse jagender und Ackerbau treibender Völker hinzuweisen, oder auf die Unterschiede in religiöser und sprachlicher Betätigung, aber gerade diese Unterschiede kommen evidentermaßen nicht in Betracht, wenn wir vom paläolithischen Naturalismus und dem paläolithischen oder gar vorpaläolithischen Geometrismus handeln. Dieses Beispiel zeigt wohl in vollster Klarheit, wie verworrene Fragen sich relativ einfach zu durchsichtigen Problemen formen, wenn auf sie das erhellende Licht der systematischen Methode einer allgemeinen Kunstwissenschaft fällt.

Kein vernünftiger Mensch kann meinen, der paläolithische Naturalismus sei der Anfang. In diesem Sinne — aber eben nur in diesem Sinne — hat z. B. Th. W. Danzel[1]) recht mit der Annahme, »daß auch die naturalistischen Bilder des vorgeschichtlichen Menschen eine bisher nicht wieder entdeckte unnaturalistische Vorstufe gehabt haben«. Ganz ausgeschlossen ist es, daß sich plötzlich jemand einmal hinstellte oder hinsetzte, um den fabelhaft suggestiven Umriß eines Tieres zu zeichnen. Dieser Leistung geht eine Entwicklung voraus; und welcher Art ist diese? Wir wissen heute, daß das Kind — lange bevor es zeichnet — sinnlos kritzelt. Daß man überhaupt irgendwelche Linien — mögen sie noch so roh und verfilzt sein — ziehen kann, diese Erfahrung gewinnt der Primitive aus dem Kritzeln. Damit ist gewiß nicht erklärt, wie er zum Kritzeln gelangt. Durch das launische Spiel des Zufalls entstehen unwillkürlich zahllose Linien, ob der Primitive nun einen Baumast, einen Stein

[1]) Th. W. Danzel, Die Anfänge der Schrift, 1912; 21. Heft der Lamprechtschen Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, S. 25.

oder sonst etwas in Händen läßt; schon der Stein, der seinen Händen entfällt, hinterläßt eine Spur auf der Erde, und beim Gehen prägt sich die Fußsohle im weichen Boden ab. Wenn er experimentierend herumprobiert und die Freude am Tätigsein ihn anspornt, muß es zu jenen Linien kommen. Sind sie einmal da, können sie weiterhin geflissentlich erzeugt werden aus Lust am Ursachesein, jenem Motiv, dem nach Karl Groos in zahlreichen Spielen eine bedeutende Rolle zuzusprechen ist, aus Freude an der Zeichenbewegung und ihren merkwürdigen Ergebnissen. Auch kann bereits in diese Linien — ähnlich wie in Naturgegenstände — alles mögliche hineingesehen werden, und auf dieses »Hineinsehen« legt ja die moderne Prähistorie mit Recht sehr viel Wert. Daher rührt vielleicht »jene wirre Masse von Überbleibseln«, von denen Hoernes[1]) sagt, daß wir sie »im allgemeinen um so verständlicher finden, je unverständlicher sie im einzelnen sind«. Das ist schließlich jener »schwache, unentwickelte Geometrismus«, der »jedoch tief im Dunkel hinter einem kräftigen, primären Naturalismus« steht. Aber dieser Geometrismus ist natürlich ein ganz anderer als jener der neolithischen Zeit. Mit diesen kurzen Hinweisen, die lediglich die Forschungsrichtung andeuten sollen, ist gewiß in keinerlei Weise eine Erklärung dafür geboten, daß der paläolithische Naturalismus dem neolithischen Geometrismus vorangehen konnte. Aber das scheinbar Paradoxe und Wunderbare dieser Tatsachenfolge ist überwunden. Bleibt ein Rätsel, ist es prinzipiell wenigstens kein anderes, als das des Stilwandels überhaupt. Die heute bereits veraltete Hypothese Adolf Furtwänglers[2]) werden wir nicht annehmen können, die einfach zwei Begabungsarten zur Erklärung heranzieht: die allgemein verbreitete Fähigkeit des abstrakten Zeichnens und die seltenere und kostbarere Anlage, aus der die natürliche Darstellung des Lebendigen herfließt. Daß beide Arten der

[1]) Hoernes, a. a. O., S. 170 ff., 576.

[2]) A. Furtwängler, Zur Einführung in die griechische Kunst; Deutsche Rundschau, 34, 1908, S. 241.

Kunstbetätigung »Begabungen« voraussetzen, soll keineswegs bestritten werden. Aber warum gerade in dem einen Stil der eine Begabungstyp ganz allgemein hervortritt, um in dem anderen in den Hintergrund gedrängt zu werden, das bedarf eines Nachweises. Warum zeigt sich die Zeit einer Begabungsart so freundlich und einer anderen so feindlich? Sagt man, das hänge lediglich von der Stammesbeschaffenheit der Kunstträger ab, scheint mir das Problem allzu gewaltsam vereinfacht. Nur um Stammesbesonderheiten kann es sich nicht bei Erscheinungen handeln, die ganz »international« auftreten, und selbst, wo sie in Betracht kommen, bleibt die Frage, welche Umstände das freie Ausleben jener Eigenheiten fördern, bzw. gestatten, und welche ihm ein Ende setzen. Im übrigen war es ganz gewiß ein gefährlicher Irrtum unter Zugrundelegung modernen Kunstverhaltens dem paläolithischen Naturalismus einen objektiv höheren Wert zuzubilligen, als dem neolithischen Geometrismus. Unsere jüngere Generation, in der der Sinn für strenge Stilisierung erwacht ist, zeigt sich wieder geneigt, der neolithischen Epoche den Wertvorzug zu geben. Aber diese Urteile dürfen uns doch hier nicht leiten. Hoernes, Verworn und manche andere haben sich dadurch unseren Dank gesichert, daß sie das müßige Gerede, die paläolithische Kunst sei der neolithischen überlegen, durch den zwingenden Nachweis zersprengten, welche Qualitäten der neolithischen Stilstufe eignen, die die paläolithische nicht besitzt. Auch hier gilt eben schon der Grundsatz, jede Kunst müsse aus ihren eigenen Gestaltungsbedingungen verstanden werden und aus der ihr eigenen Sinngebung. Wenn nun diese Kunst den Niederschlag primitiven Lebens bildet und von ihm her in ihrer Sonderart begriffen werden muß, darf man sich gewiß nicht — wie es heute beliebt ist — mit der Setzung eines einzigen Faktors — der Magie — begnügen und diesen in kühn übersteigernden Spekulationen ausbauen. Mag vielleicht Hermann Klaatsch[1]) damit Recht haben, daß

[1]) H. Klaatsch, Die Anfänge der Kunst und Religion in der Urmenschheit; Leipzig 1913, S. 49.

er sich bezüglich der paläolithischen Gemäldegrotten der Meinung derjenigen anschließt, »die, wie Abbé Breuil, darin etwas erblicken, das in gewissem Sinne religiöse Bedeutung besitzt . . . sind es doch Orte der Magie, wo die Jäger in der Betrachtung der Tiere Jagdglück zu bannen versucht haben;« aber das sind doch gewiß magische Vorstellungen in einem anderen Sinne, als in dem, der eine konventionelle Abschleifung und Erstarrung des Gegenstandes zur Folge hat. Gerade in dieser Richtung wirkt häufig das Magische[1]). Es ist also mit der Behauptung wenig gesagt, irgendwo hätten magische Einflüsse gewaltet; eben welche magischen Einflüsse, das muß beantwortet werden, und wie ihre Stellung zu anderen Einflüssen war, z. B. zu denen des Spiels oder der Nachahmung. Die Gesamtheit jenes Lebens gilt es zu rekonstruieren, um dann den Rollenwert der einzelnen Faktoren zu bestimmen. Zur Ermöglichung jener Einfühlung wird von allen Seiten Material herangebracht werden müssen. Man wird sich naturgemäß nicht mit der Kinderpsychologie bescheiden dürfen, sondern genaueste Kenntnis anzustreben haben, was Spiel, Nachahmung, Ausdruck, Symmetrie, Rhythmus usw. überhaupt bedeuten, um dann den Einzelfall wirklich verstehen zu lernen. Dazu gesellt sich die Erforschung des religiösen, sozialen Lebens usw. Wie weit dabei auch immer die Kreise gezogen werden, es müssen eben doch Kreise um ein Zentrum sein: um die Kunst. Ihren Gestaltungssinn gilt es zu klären, und so fundieren überall Probleme und Methode der allgemeinen Kunstwissenschaft. Das gilt auch von den Fragen nach dem zeitlichen Auftreten der Einzelkünste und nach ihrem gegenseitigen Verhältnis.

§ 8.

Unsere Erörterung des geschichtlichen Verlaufs der Kunst[2]) soll alle rein geschichtsphilosophischen Probleme ausschalten,

[1]) Vgl. z. B. Hoernes, a. a. O., S. 50; Danzel, a. a. O., S. 69 f.

[2]) Vgl. zu den folgenden Ausführungen meine Schrift »Was ist Stil?« Stuttgart 1911. Über den Unterschied des kunstgeschichtlichen Materials zu

genau so wie wir bisher niemals zu Prinzipienfragen der Phänomenologie, Psychologie oder Erkenntnistheorie in sich Stellung nahmen. Wir fragen also gleich: in welchem Sinne überhaupt im Reich der Kunst von einer Entwicklung gesprochen werden dürfe? Schreibe ich eine Geschichte des Eisenbahnwesens, handelt sie vornehmlich von Verbesserungen der gesamten Anlagen. Es kommen auch Rückschläge vor, aber sie sind einerseits als solche deutlich bemerkbar, andererseits werden sie objektiv überwunden. Schnelligkeit, Sicherheit und Bequemlichkeit der Beförderung steigen, und den Abschluß einer derartigen Geschichte kann entweder das stolze Bewußtsein bilden, wie herrlich weit wir es gebracht haben, oder ein Ausblick in die Zukunft, was alles an denkbaren Verbesserungen der vorahnende Geist erschaut. In strengster Wortbedeutung liegt hier also eine Entwicklung vor: von unten nach oben, vom minder Wertvollen zum höher Wertigen. In eine Entwicklungsreihe dieser Art kann der Gesamtverlauf der Kunst gar nicht eingestellt werden. Die Gründe sind leicht ersichtlich: ist Kunst Gestaltung auf das Gefühlserleben, derart, daß der Sinn der Gestaltung in einem Gefühlserleben sich erschließt, ist überall dort Vollkommenheit erreicht, wo die Gestaltung restlos glücklich vollzogen ist. Aus ihren eigenen Bedingungen muß sie verstanden werden, als gerade in ihrer Einzigartigkeit notwendige und unersetzbare. Dem betreffenden Kunstwerk fehlt nichts; es kann auch nicht »verbessert« werden; damit würde es lediglich ein anderes Kunstwerk und nicht etwa das gleiche in »verbesserter Auflage«. Da Kunstwerke nicht nur etwas Technisches sind, da Technik allein den Kunstcharakter nicht einmal begründet und immer nur vom Gestaltungsproblem her gewürdigt werden kann, so gehen auch technische Fortschritte nicht Hand in Hand mit solchen der Kunstleistung. Dies hat auch die Mehrzahl

---

dem der sonstigen Geschichte vgl. die Einleitung zu »Die Methode der Kunstgeschichte« von Hans Tietze; Leipzig 1913. S. auch das grundlegende »Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie« von Ernst Bernheim; Leipzig 1908, 5. u. 6. Aufl.

der modernen Kunstwissenschaftler mit aller Deutlichkeit erkannt. Mit erfreulicher Klarheit sagt Hedwig Fechheimer in ihrem schönen Buche über »die Plastik der Ägypter«[1]: »Nichts ist willkürlicher und irreführender als die Methode, ein Kunstwerk zum Vorläufer eines anderen zu stempeln. Kunst stellt eine Summe von Vollendungen dar, die nicht vergleichsweise, sondern aus sich heraus zu begreifen sind. Die Meinung, als habe die ... Kunst im Großen sich in 5000 Jahren weiter entwickelt, ist ganz und gar trügerisch. Es gibt nicht Entwicklungen oder Stufen des Künstlerischen — nur Formen« und gerade darum können auch über Jahrhunderte hinweg die höchsten Meisterleistungen der Kunst trotz aller Stilunterschiede brüderliche Verwandtschaft offenbaren, weil eben ihr Wert keineswegs bloß Funktion des entwicklungsgeschichtlichen Rangplatzes ist[2]), genau so wie geniale Forscher als letzte Typen der Geistigkeit über alle zeitlichen Schranken hinweg tiefsten Zusammenhang bekunden. Wunderbar deutlich drückt Karl Scheffler[3]) diesen Sachverhalt aus: »Die Art kann überhaupt nicht kritisiert werden, weil sie gar nicht vom Willen abhängig ist; sie kann nur konstatiert werden, kritisieren kann man allein den Grad. Kunststile lassen sich ebensowenig kritisch vergleichen, wie man die Tanne mit der Buche qualitativ vergleichen darf. Man sagt ja auch nicht, der Granit sei besser als der Sandstein, man sagt nur, er sei härter. Der Stil eines Volkes ist der Abdruck seines Willens, seiner ganzen Eigenart, wie sie im Wind und Wetter der Geschichte geworden ist; auch der Stil ist ein Naturprodukt, er kann nicht anders sein als er ist und muß darum hingenommen werden wie ein Schicksal. Er kann nur naturgeschichtlich beurteilt werden. Es geht ebensowenig an, zu sagen, der eine Stil sei richtig und der andere sei falsch, wie man eine Sprache richtig oder falsch

---

[1]) Berlin 1914, S. 2.

[2]) Vgl. z. B. Heinrich Wölfflin, Adolf von Hildebrand; Kunst und Künstler, 1917, XVI, S. 16.

[3]) Karl Scheffler, Der Geist der Gotik; Leipzig 1917, S. 16 f.

nennen darf.« Aber auch eine Sprache kann den Dichter fördern oder hemmen, sie kann für ihn bis zu gewissen Graden »dichten und denken«; aber sie kann nicht den Dichter machen. »Ein Stil kann mit seinen Regeln bestenfalls das Schlechte verhindern, Kunstwerke aber kann er nicht spontan hervorbringen. Kurz: die Qualität des Kunstwerkes ist in den wesentlichsten Punkten vom Stil unabhängig, ja sie beginnt erst jenseits der Stilform. In dieser Hinsicht ist es von tiefer Bedeutung, daß die großen Kunstwerke aller Zeiten und Länder einander verwandt erscheinen. Homer ist dem Dichter des Nibelungenliedes, Sophokles ist Shakespeare näher verwandt, als Schiller es einem seiner mittelmäßigen Epigonen ist. Damit ist nicht gesagt, der Stil sei unwesentlich, denn er ist ja das Formenklima, in dem der Künstler heranwächst; nur darf die Zugehörigkeit zu bestimmten Stilformen nicht zum Kriterium des Wertes oder Unwertes gemacht werden.«

Man kann etwa eine Entwicklung der perspektivischen Darstellung geben, aber einerseits ist der Verlauf der Kunst sicher etwas total anderes als die Entwicklung der Perspektive, und andererseits ist es völlig ungewiß, ob wir unter diesem Gesichtspunkt die an sich besten Kunstwerke treffen oder die für ihre Bedeutung entscheidenden Gestaltungsfaktoren. Außerdem wäre eine derartige Geschichte in sich unverständlich: eine bloße Tatsachensammlung. Denn warum einmal das perspektivische Problem energisch verfolgt und das andere Mal vernachlässigt wird, warum es bald diesen, bald jenen Weg einschlägt, das ist aus ihm heraus nicht zu ersehen. Der Anschein einer chaotischen und zufälligen Aufeinanderfolge muß sich aufdrängen, wenn wir einseitig ein einzelnes, sekundäres Kunstproblem in seinem Entwicklungsgang beschreiben. Solche Untersuchungen können unter Umständen fruchtbringend sein, aber nur dann, wenn man sich ihrer Geltungsgrenzen klar bewußt ist. Wir verlangen demnach: bei aller Anerkennung der Werthaftigkeit der Kunstwerke eine »wertfreie« Betrachtung der Entwicklung — oder besser gesagt — Abwicklung des Kunstverlaufs, wobei die Kunstwerke

in ihrer organischen Systematik zu belassen sind. Dieses Verlangen ist durchaus nicht gleichbedeutend mit den bekannten Forderungen von Hippolyte Taine[1]), die in seiner — 1865 erschienenen — »Philosophie der Kunst« niedergelegt sind: eine von jedem Wertbezug abgelöste Kunstphilosophie, die so wie die Botanik mit gleicher Liebe sowohl den Lorbeer- und den Orangenbaum als auch die Tanne und die Birke betrachtet, selber eine Art angewandter Botanik ist, nicht an Pflanzen, sondern an Menschenwerken. Ein solches absurdes Beginnen liegt sicher nicht in unserer Absicht, die wir eben noch vom Kunstwerk als Wertträger gesprochen haben. Aber wir trennten die sachliche Wertung des Kunstwerks von der geschichtlichen, innerhalb derer wir noch zwei verschiedene Formen kennen lernten. An ihnen muß sich eine Entwicklungsgeschichte der Kunst orientieren; an der Kategorie des historisch Wirksamen und des historisch Neuen[2]).

Danach scheint es gefährlich, von dem »Verfall« von Stilen zu sprechen, weil damit eine unstatthafte Wertung in die Betrachtung hineingebracht wird. Meistens rührt der Anschein des Verfalls daher, daß von der Warte eines Stiles aus gesehen eine Zersetzung und Auflösung festgestellt wird, während man dabei übersieht, daß »jedes Vergehen des einen Stiles gleichzeitig ein Werden des anderen in sich trägt«[3]). Nur dann darf wahrhaft von einem Verfall geredet werden, wo in den Erscheinungen nichts Neues sich mehr regt, sondern sie lediglich Wiederholungen von früher Dagewesenem bilden,

---

[1]) Deutsche Ausgabe; Jena 1902, I, S. 15 ff.

[2]) Über das Verhältnis zur allgemeinen Geschichte vgl. Heinrich Rickert, Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft; Tübingen 1915, S. 96 ff., und das »Lehrbuch der Geschichtsphilosophie« von Georg Mehlis; Berlin 1915.

[3]) R. Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft; Monatshefte f. Kunstwissenschaft, IX, S. 144. Als Beispiel vgl. »Deutsche Sondergotik« von Kurt Gerstenberg (München 1913), in dem gezeigt wird, daß die deutsche Baukunst des späten Mittelalters nicht schlechthin den Verfall der Gotik darstellt, sondern als national bedingte Stileinheit der französischen Gotik gegenübertritt.

die immer mehr erstarren oder versanden. Hierbei muß es sich aber keineswegs gerade um das »Ende« eines Stils handeln, sondern seine »berühmte Höhe« wird nachgeäfft, ähnlich wie die »berühmte Art« eines »vorbildlichen Meisters«. Dieser echte Verfall hat aber mit jenem vermeintlichen prinzipiell gar nichts zu schaffen, und es wäre endlich an der Zeit, mit voller Klarheit aus dieser methodischen Einsicht die Forschungsanwendung zu ziehen. Jener vermeintliche Verfall ist ein Kampf der Stile; die Entwicklungsgeschichte hat ihn mit der nämlichen Aufmerksamkeit zu verfolgen wie das, was man gemeinhin als Reife der Stile bezeichnet. Und auch ihm können durchaus Meisterwerke entwachsen; denn es bedarf wohl keiner näheren Ausführung, daß »absolute Stilreinheit« — in dem üblichen, populären Sinne — nur die Forderung einer laienhaften Verbildung ist. Der wirkliche Verfall ist aber entwicklungsgeschichtlich ziemlich irrelevant, denn er weist nicht in die Zukunft, sondern stets — wesensgemäß — in die Vergangenheit. Ihm können keine Meisterwerke entblühen, da sein Kennzeichen Wiederholung und Kopie ist. Schon deshalb scheint mir der Vorwurf Heidrichs[1]) nicht ganz berechtigt, daß höchste Gerechtigkeit zur höchsten Ungerechtigkeit wird, indem es für den Standpunkt der Problemgeschichte schließlich gleichgültig ist, welche Summe von lebendiger Kraft oder welche Höhe künstlerischer Kultur sich in den Kunstwerken der einzelnen Epochen ausspricht — als »Stildokumente« verdienen sie alle das gleiche Interesse. Scheidet man — wie wir es taten — den scheinbaren Verfall, der bloß mit Unrecht und willkürlich diesen Namen trägt, von dem tatsächlichen, ist bereits die wichtigste Sorge Heidrichs behoben. Und indem eine Entwicklungsgeschichte sich auf das historisch Wirksame und Neue beschränkt, ist schon eine Auswahl gegeben, ein sichtendes Prinzip. Aber in der Tat wird sie den Kunstwerken nicht gerecht, denn sie spiegelt

[1]) Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, VIII, S. 130 f.; abgedruckt in »Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte«; Basel 1917, S. 82 ff.

die Kunst eben nur unter einem, ihr Wesen keineswegs erschöpfenden Gesichtspunkt. Wir pflichten völlig der Ansicht Heidrichs bei, daß eine derartige Entwicklungsgeschichte nicht die Ganzheit der Kunstforschung bilden dürfe. Es ist ein kaum begreiflicher Irrtum, wenn heute zahlreiche Kunstgelehrte wähnen, mit einer Entwicklungsgeschichte sei alles erledigt. Das einzelne Kunstwerk wird dadurch schließlich nur zu einem Beispiel herabgedrückt, der große Künstler zu einem Punkt, durch den der Entwicklungsstrom durchflutet. Endlich kommt es zu einer Kunstgeschichte »ohne Namen«, die bloß die allgemeinen Entwicklungsfaktoren — und Tendenzen heraushebt, die also überhaupt nicht mehr vom Einzelnen handelt. Aber deswegen dürfen nicht Unerläßlichkeit und Wichtigkeit eines solchen Unternehmens unterschätzt werden. Es zieht den weiten Rahmen, der uns einerseits die theoretische Einsicht in den notwendigen Gang der Entwicklung gestattet[1]), und andererseits die praktische Bestimmung erleichtert, ein Kunstwerk zeitlich und örtlich zu fixieren. Vom Standpunkt des individuellen Kunstwerkes aus ist die Entwicklungsgeschichte mit der durch sie gewonnenen Begriffswelt bloß ein Hilfsmittel.

Wir sagten bereits, daß wir — im Einklang mit Elster und Johannes Volkelt — unter Stil eine »typische Formbestimmtheit« verstehen, die »Einheit der Gestaltung in der Vielheit der individuellen Gestaltungsunterschiede«, wobei es sich aber — wie wir hinzuzufügen gezwungen waren — um zeitlich oder örtlich begrenzte Einheiten handelt im Gegensatz zu den prinzipiell an keine Zeit und keinen Ort gebundenen Kunstarten, die wir durch die Gliederung der Kunst nach Material, Seinsschicht, Kunstverhalten, Darstellungsweise und Darstellungswert gewonnen haben. Bei der Stilfrage handelt es sich nach Hamann[2]) darum, etwa »einen zeit-

---

[1]) Und gerade das verlangt auch die Kunstforschung; vgl. z. B. Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst; Leipzig und Berlin 1914, S. 5 ff.

[2]) S. 141 der eben genannten Abhandlung.

lichen Abschnitt, also eine Zusammenfassung von Zeitinhalten, auch qualitativ zusammenzufassen, soll hier eine innerlich begründete kunstgeschichtliche Periode vorliegen. Deshalb kann es nie und nimmermehr fraglich sein, ob eine eigene kunstgeschichtliche Periodisierung empfehlenswert sei. Entweder gibt es eine solche oder gar keine. Denn wenn kein Einheitsprinzip zeitlich folgende Werke verknüpft, sondern wir immer gezwungen sind, alle Werke einzeln aufzuzählen und zu beschreiben, dann ist der Zeitabschnitt, den wir uns dabei vornehmen, immer willkürlich. Wir behaupten . . . nicht, daß es Perioden gibt, sondern versuchen aufzuzeigen, welche Struktur ein solcher qualitativ bestimmter Begriff haben muß, der über die einzelnen Werke hinaus einen größeren Zeitabschnitt als Einheit charakterisiert und sich zugleich mit der Originalität der Werke wie der Stetigkeit in der Differenzierung nach ihrer zeitlichen Abfolge verträgt.« Würden aber tatsächlich die Leitbegriffe keine Anwendung auf den Kunstverlauf erlauben, hätte es wenig Wert, nach ihnen zu suchen. Wir könnten wohl bestimmen, wie diese Stilbegriffe formal beschaffen sein müßten, um Entwicklung zu deuten, aber falls diese Entwicklung ganz anders abrollen würde, wären wir überhaupt nicht in der Lage, uns dieses Werkzeuges zu bedienen. Die prinzipielle Gliederung der Kunst in ihre typischen Möglichkeiten, in die Systematik ihrer Entfaltung gewinnen wir ohne Rücksicht auf die Kunstentwicklung, wenn auch das größere oder geringere Interesse, mit dem die einzelnen Kunstarten durchforscht werden, ihrer größeren oder geringeren tatsächlichen Bedeutung parallel läuft. Die Stilbegriffe sind jedoch orientiert an dem historischen Verlauf der Kunst. Sein Wesen sollen sie klären, und diesem Wesen müssen sie darum angepaßt sein, sonst taugen sie nichts. Gewiß hat Max Dessoir[1]) recht, daß zur Bildung einer Tatsachenkette, in der z. B. das Werden eines Stiles sich bekunden soll, als Prinzip der Reihe eben der kunstwissen-

[1]) Allgemeine Kunstwissenschaft; Deutsche Literaturzeitung, XXIV, 44—47.

schaftliche Begriff jenes Stils gehört; »er bedeutet die Voraussetzung und nicht das Ergebnis der Reihe, da sie ohne einen solchen Begriff überhaupt nicht zustande käme«; aber er bezweifelt sicherlich nicht, daß doch wieder der Stilbegriff nur in Rücksicht auf den wirklichen Kunstverlauf gewonnen werden kann.

Zweifellos ist es nun keine kunstgeschichtliche Periodisierung, wenn wir einfach nach Jahrzehnten oder Jahrhunderten teilen; denn mit dieser Gliederung ist keine Gewähr dafür gegeben, daß überhaupt irgendeine Einheit in der Gestaltungsvielheit der Kunstwerke liegt. Und das fordern wir von einem Stil: er muß über die Gestaltungsart der zu ihm gehörenden Kunstwerke etwas aussagen, eben jenes Prinzip aufdecken, dem die verschiedenen Gestaltungsformen entquellen. Da stimmen wir Hamann völlig bei: »der Begriff eines Stiles ist . . . nicht mit einem Einzelmerkmal zu erschöpfen, wie es die kunsthistorische Charakteristik der älteren Richtung mit ihrem Spitzbogenstil oder Kreuzrippenstil für die Gotik noch tut, denn mit einem solchen Einzelmerkmal ist weder die Kunst einer Zeit als Gesamtheit charakterisiert, noch die eindeutige Beziehung zu dieser und keiner anderen Zeit gewonnen, sondern allein mit der Darstellung des Zusammenhanges an sich scheinbar ganz heterogener Tendenzen, oder mit der Aufdeckung des Prinzips des Zusammenhanges[1].« Jene Einzelmerkmale der älteren Forschung sind in ihrer peripheren Äußerlichkeit in gar keiner Weise bestimmend für die raum-zeitliche Stellung eines Kunstwerkes. Spitzbogen oder Kreuzrippen treten in Zusammenhängen auf, wo von Gotik nicht die Rede sein kann, falls wir Gotik wahrhaft als Stilbegriff fassen und nicht als Zeichen für gewisse Schnörkel und technische Anordnungen. Aber auch ein der Gliederung der Kunst entnommenes Einzelmerkmal genügt in keiner Weise zur Aufrichtung eines Stilbegriffs, weil eben die systematischen Kunstarten nicht geschichtlich

[1]) Vgl. die Eröffnungsrede von Max Dessoir auf dem Berliner Kongreß; Bericht, Stuttgart 1914, S. 42 ff.

fixiert sind, und deshalb die Feststellung, daß ein Kunstwerk einer bestimmten Kunstart angehört, keinerlei zeitlich-örtliche Attribuierung gestattet. Es muß im Gegenteil geprüft werden, warum in bestimmten Stilen bestimmte Kunstarten ihre Erfüllung gewinnen, und wie diese Erfüllung beschaffen ist. Ein Auftreten eines einzelnen Kunsttypus ist ja — wie wir bereits wissen — schlechterdings ausgeschlossen, sondern immer nur gegeben im Zusammenhang mit allen wesenhaften Seiten der Kunst, in der organisch-gesetzlichen Einheit des Kunstwerks. Und auf das Prinzip dieses Zusammenhanges richtet sich der Stilbegriff. Damit scheint mir erst in eindeutiger und erschöpfender Weise seine Aufgabe umschrieben: die Folge jener systematischen Zusammenhänge soll er deuten, warum sie gerade an dieser zeitlichen und örtlichen Stelle auftreten müssen. Um dies zu erreichen, muß er den Wechsel jener Prinzipien erklären. So spitzt sich also das Stilproblem auf die Frage zu nach den, jenen Wechsel bedingenden Faktoren.

§ 9.

Die Kunstgeschichte »mag uns die Entwicklung aller Kunstelemente . . . an der Reihenfolge der Träger der auf all dies bezüglichen Fortschritte klar machen. Allein das Nacheinander dieser Künstlerpersönlichkeiten würde niemals die kontinuierliche Zusammengehörigkeit einer einheitlichen historischen Reihe haben, wenn ihre Leistungen nicht ihrem Sachgehalt nach und ohne jede Rücksicht auf ihre historische Fixierung aufeinander Anweisungen gäben, wenn sie nicht eine ideale Reihe bildeten . . . so sind es die inneren Verhältnisse dieser Kunstbildungen, die wir gemäß der artistischen Logik ergreifen und in ihrer rein sachlichen Bedeutung verstehen müssen, damit jene in der Zeit realen Erscheinungen eine ‚historische' Reihe formen; anderenfalls wären sie ein beziehungsloses Nacheinander, dem Prinzip und Möglichkeit der Zusammenfassung zu einer Reihe . . . fehlte«[1]). Die

[1]) Georg Simmel, Die Probleme der Geschichtsphilosophie; Leipzig, 3. Aufl., 1907, S. 28 f.

Verführung liegt sicherlich sehr nahe, jene »artistische« Logik zu einer logischen Abfolge der Entwicklungsstufen zu stempeln; denn damit scheint erst das Ziel des Rationalismus erreicht. Wie Hegel[1]) behauptet, »daß die Aufeinanderfolge der Systeme der Philosophie in der Geschichte dieselbe ist, als die Aufeinanderfolge in der logischen Ableitung der Begriffsbestimmungen der Idee«, so sollen auch die Entwicklungsstadien der Kunst einander folgen, als eine nach dem Verhältnis von Grund und Folge fortschreitende Entfaltung der im Wesen der Kunst angelegten Möglichkeiten. Ihre Reihenfolge ist daher logisch bestimmbar; die Entwicklung vollzieht sich wesentlich immanent, d. h. unbeeinflußt von äußeren Faktoren. Ich behaupte nicht, daß in dieser strengsten Form die Lehre in der gegenwärtigen Forschung uns begegnet, aber unzweifelhaft ist es, daß die Forschung zu ihr hinneigt, vielfach verkappte Kompromisse schließt oder sich die eigentliche Bedeutung dieses Problems nicht eingesteht, indem sie es in Verbindung setzt mit der psychologisch-naturwissenschaftlichen Kausalität. Selbst so nüchterne Forscher wie z. B. Hans Tietze[2]) oder Frankl[3]) entrinnen nicht diesen Verlegenheiten. Und sogar bei Wölfflin scheinen all diese Fragen nicht mit voller Deutlichkeit herausgeschält. Wenn er einmal erklärt, »gewissermaßen unterirdisch« vollziehe sich eine »Abwicklung der künstlerischen Seh- und Darstellungsweise, die in der abendländischen Kunst sich periodisch gleichlautend zu wiederholen scheint[4])«, und das andere Mal die große Frage aufwirft, »ob die Veränderung der Auffassungsformen Folge einer inneren Entwicklung ist, einer gewissermaßen von selber sich vollziehenden Entwicklung im Auffassungsapparat, oder ob es ein Anstoß von außen ist, das

---

[1]) Georg Wilhelm Friedrich Hegels Werke, XIII, 1833; Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, S. 43.

[2]) Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte; Leipzig 1913, S. 44.

[3]) Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst; Leipzig und Berlin 1914, S. 22.

[4]) Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst; Sitzungsberichte d. preuß. Akademie der Wissenschaften, 1912, I, S. 572 ff.

andere Interesse, die andere Stellung zur Welt, was die Wandlung bedingt«, und beide Betrachtungen zuläßt, weil »jede für sich allein einseitig«[1]) ist, so waltet auch hier ein vermittelndes und tastendes Verfahren, das die Probleme nicht versöhnt, sondern abschleift[2]). Die ganze Problematik der Kunstgeschichte offenbart sich in den genialen Schriften von Arnold von Salis. Als Musterbeispiele seien sie hier herangezogen. Das zu Berlin 1912 erschienene Werk »Der Altar von Pergamon« gelangt u. a. zu folgendem Ergebnis: »Der asianische Barock hat mit der Kunst des 17. Jahrhunderts das Temperament und die psychische Veranlagung gemein, die Vorliebe für das Erschüttern und Aufpeitschen seelischer Kräfte. So wenig die Ekstase des Jesuitismus den Barockstil geweckt und geschaffen hat, so wenig haben die orgiastischen Kulte Kleinasiens das nervöse Zittern, den grausigen Ausdruck der asianischen Kunst erst bedingt. Es sind hier wie dort nur Parallelerscheinungen, Triebe aus derselben Wurzel. Kunst und Kult sind beide völlig im Bann dieser erregenden Elemente; es ist wie ein starkes Narkotikum, das alle Lebensäußerungen der Zeit durchdringt. Die Tatsache, daß das Gesamtbild des Barockzeitalters demjenigen des ostgriechischen Hellenismus gleicht, ist nur wieder ein Beweis dafür, daß in der Geschichte der menschlichen Kultur dieselben Regungen in weitem Abstand, aber in rhythmischer Folge und aus einer inneren Notwendigkeit heraus sich wiederholen.« In der 1919 zu Leipzig erschienenen »Kunst der Griechen« entwickelt von Salis, wie sich in fünf großen Etappen der Werdeprozeß der griechischen Kunst vollzogen habe. »Die Bewegung, welche durch die fünf Perioden sich hindurchzieht — der allmähliche Wandel vom losen und un-

---

[1]) Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; München 1915, S. 240 f.

[2]) Vgl. die einsichtsvolle Kritik von E. Panofsky in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft; X, 4, und die Frankfurter Universitätsrede (1917) von Rudolf Kautzsch, »Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte«. Vgl. ferner die bereits erwähnte Wölfflin-Literatur von Walzel, Wulff und Schmarsow.

beherrschten zum starren und gebundenen, vom gebundenen zum freien und gelösten, von diesem zum lockeren und erregten und dann wieder zum gesammelten und beruhigten Stil — diese ‚Spirale' hat etwas von zwingender Logik.« »Schon die Tatsache, daß sie sich in der Geschichte mehrfach wiederholt, spricht für ihre innere Notwendigkeit.« »Der Vorwurf, welchen die Theorie von der gesetzmäßigen Bedingtheit der Entwicklung bis zum Überdruß oft anhören muß — daß sie das schöpferische Moment leugne, das Leben unter die Schablone bringe und mit ihrer Behauptung, es sei ‚alles schon dagewesen', nivellierend und verflachend wirke —, dieser Vorwurf ist unbillig und leichtfertig und wer ihn erhebt, hat das Besondere der Fragestellung überhaupt nicht verstanden. Noch niemals, seitdem die Erde sich dreht, hat irgend ein Menschenleben in einem anderen mit allen Zügen seiner Sonderexistenz sich wiederholt; der physiologische Prozeß des Wachstums aber ist stets derselbe und spielt sich in einer ganz bestimmten Ordnung und Stufenfolge ab, sofern ihn nicht ein vorzeitiges Ende kürzt oder die Gewalt fremder Einwirkung aus dem normalen Geleise drängt. In dieser von der Natur vorgezeichneten Bahn ist ihm die Möglichkeit zur freien Entfaltung individueller Kräfte in reichstem Maße gegeben; sie kann sich steigern bis zu einem ungewöhnlichen Grad von Intensität und Leistungsfähigkeit, auf jeden Fall aber reicht die Differenzierung so weit, daß die Physiognomie des Einzelnen ihr unverkennbares Eigengepräge erhält. So und nicht anders will auch die Folgerichtigkeit im Ablauf geschichtlicher Erscheinungen beurteilt sein: auf der Grundlage einer festen Kausalität geht das menschliche Geschehen seinen Gang, ungehemmt und innerhalb der gegebenen Grenzen alle Freiheit der Bewegung genießend, allein die Natur hat dafür gesorgt, daß es nur nach der einen Richtung geht, und nicht umgekehrt.« Wir müssen nun aus dieser reich instrumentierten Polyphonie die Einzelstimmen herauslösen und analysieren.

Stellen wir einmal die Frage ganz klar und scharf, ob

die Entwicklung der Kunst sich rein logisch vollzieht durch eine allmählich im Verhältnis von Grund und Folge verlaufende Entfaltung der wesenhaften Kunstmöglichkeiten, kann nur ein glattes Nein die Antwort bilden. Wir haben dieses Nein zu begründen, obgleich eigentlich die Beweislast jenen obliegen müßte, die hier ein lautes oder zögerndes Ja sprechen. Im Gebiet der Philosophieentwicklung ist heute Hegels Vorgehen fast allgemein verlassen. Schon vor Hegel hat Kant einmal den Gedanken geäußert von einer »philosophischen Geschichte der Philosophie, die selber nicht historisch oder empirisch, sondern rational, d. h. a priori möglich sei«. Er versteht darunter ein aus der Natur der menschlichen Vernunft a priori zu entwerfendes »Schema, mit welchem die Epochen der Meinungen der Philosophen aus den vorhandenen Nachrichten so zusammentreffen, als ob sie dieses Schema selbst vor Augen gehabt und danach in der Kenntnis desselben fortgeschritten wären«. Dagegen wendet nun Windelband mit vollem Recht ein: »Schon der Fortgang des Interesses, mit dem sich im Laufe der Geschichte die Philosophie bald diesen, bald jenen Gegenständen vorwiegend oder ausschließlich zuwendet, ist durch die Wandlungen des allgemeinen Kulturlebens und durch die besondere Stellung, die der einzelne Philosoph vermöge seiner Persönlichkeit und Lebensgestaltung darin einnimmt, in der Hauptsache bedingt. Der kulturgeschichtliche und der individuelle Faktor bestimmen die Probleme und vielfach auch die Richtung ihrer Lösung. Diese beiden Faktoren aber sind in Hinsicht auf das philosophische System an sich zufällig. Nur in sehr seltenen Fällen — gerade das ist ja ein häufiger Grund der Enttäuschung und des Vorwurfs — schreitet die Entwicklung geradlinig und in einer sachlichen Notwendigkeit fort. Das sind sehr kurze Strecken, an deren Ende sogleich wieder die Fülle anderer Fragen hinzudrängt und die einfachen Linien verwirrt oder ablenkt. So ist der geschichtliche Prozeß der Philosophie allen Zufälligkeiten des tatsächlichen Geschehens preisgegeben, und die ‚List der Idee' ist nicht stark genug,

sich gegen die Macht des Empirischen durchzusetzen. Die Geschichte der Philosophie kann begrifflich ebensowenig konstruiert werden, wie irgend eine andere historische Disziplin[1]).« Man muß sicherlich nicht so weit gehen wie Simmel[2]), der für die Philosophie darauf verzichtet, »die Objektivität der Dinge« nachzuzeichnen und ihr lediglich die Aufgabe zuweist, »die Typen der menschlichen Geistigkeit« zu offenbaren, um zu erkennen, daß eine reine Problemengeschichte den Entwicklungsverlauf nicht erklären kann. Denn immer wieder wird man auf Stellen stoßen, wo der nächste Schritt nicht aus dem Problem heraus ersichtlich wird und der Zwang herantritt, nach anderen Deutungsgründen zu suchen: nach einer Verschiebung der Interessenrichtung, nach einer abweichenden Wertverteilung usw. Deuten lassen sich diese Tatsachen nur, wenn man bedenkt, daß an Setzung, Gestaltung und Lösung der philosophischen Probleme nicht lediglich das Denken beteiligt ist, sondern die gesamte Einstellung zu Leben und Welt. Sie kann Probleme erzeugen und andere unterdrücken und das Denken in ihren Dienst spannen. Vielleicht mag man eine »rein wissenschaftliche« Philosophie herausschälen, aber sie ist dann nicht jene die großen Systeme gebärende Philosophie, sondern eine langsam wachsende, verschiedene Zweige ansetzende, aber in keiner Weise abgeschlossene Wissenschaft. Kann aber eine logisch konstruierte Problemgeschichte die Entwicklung allein nicht klären, wird darum doch kein Kundiger sagen: die Problemlagen seien für den historischen Verlauf gleichgültig. An ihnen entzündet sich der Kampf, und häufig wird sein Fortgang ganz oder zum Teil durch ihr Schwergewicht bestimmt. Selbst wo sie verachtungsvoll verlassen werden, knüpfen

---

[1]) Vgl. auch »Die Grundurteile der Philosophie« von Otto Freiherr von der Pfordten (Heidelberg, I, 1913), der mit guten Gründen sich gegen die Hegelsche panlogistische Betrachtungsweise auflehnt.

[2]) Vgl. auch R. Müller-Freienfels, Persönlichkeit und Weltanschauung; Leipzig und Berlin 1919, sowie Karl Jaspers, Psychologie der Weltanschauungen; Berlin 1919.

spätere Zeiten an sie an. Mögen die Stellungen zu Leben und Welt noch so wechseln, die Interessenrichtungen und Wertverschiebungen noch so verschieden sein, indem sie auf die Philosophie sich richten, gewinnen sie Ausdruck in Formung und Lösung philosophischer Probleme; und diese wachsen nicht in der Luft, sondern eben am Baume der Philosophie.

Ähnliches gilt nun hinsichtlich der Kunstentwicklung. Wir können es lediglich unterstreichen, wenn Simmel[1]) sagt: »Eine Kunstgeschichte . . ., die auf ein volles und fundamentales Begreifen der Erscheinungen ausgeht, kann sozusagen keine immanente sein, d. h. keine, die eine künstlerische Erscheinung aus der anderen verständlich und gesetzmäßig entwickelte, weil die Verhältnisse der Gesellschaft, der Religion, des intellektuellen Niveaus, der individuellen Schicksale die nächsten Erscheinungen mitbestimmen und doch ihrerseits aus den vorhergegangenen künstlerischen nicht berechenbar sind.« Und zwar trifft dies notwendigerweise für die Kunst in einem viel höheren Grade zu als für die Philosophie, denn die Kunst ist ja Gestaltung auf ein Gefühlserleben und steht dadurch in einem Wesenszusammenhang zum Gefühlserleben. Mögen sich auch die Grundgesetze des Gefühlserlebens nicht ändern, sicherlich ändern sich die Interessenrichtungen des Gefühls. Wir sind für manches gefühlsblind und für manches geradezu gefühlshellsichtig, es »liegt« uns. Und das bezieht sich durchaus nicht bloß auf die Darstellungswerte der Kunst, sondern in gleichem Maße auf Darstellungsweise, Seinsschicht, Material, Kunstverhalten. Wir fühlen bloß das, was unserer Stellung zu Leben und Welt entspricht; das jenseits dieser Grenzen Liegende »verstehen« wir nicht; es »sagt« uns »nichts«; oder wir versuchen es, in unsere Einstellung umzubiegen, fassen es von dieser Seite her auf. Weil das Kunstwerk bis in seine Fingerspitzen hinein lebendiger Organismus ist, hängt es auch untrennbar mit dem Leben zusammen,

---

[1]) G. Simmel, Die Probleme der Geschichtsphilosophie, a. a. O., S. 99 f.

und die geschichtliche Entwicklung der Kunst wäre nur dann logisch errechenbar, wenn die historische Entfaltung des Lebens restlos dem gleichen Verfahren aufgeschlossen wäre. Die Versuchung, logischen Konstruktionen nachzugeben, stützt sich — so viel ich sehe — vornehmlich auf die Besorgnis, das Kunstwerk im Leben aufzulösen, als Dokument des Lebens zu betrachten, als kulturgeschichtliche Illustration. Aber dabei wird vollkommen daran vergessen, daß Kunst Gestaltung auf ein Gefühlserleben ist, daß alle ihre Probleme Gestaltungsprobleme sind, und daß daher das »Leben« nur so weit herangezogen werden darf, als dadurch Gestaltungsknüpfungen gedeutet werden können. Warum eine Farbe an einer bestimmten Stelle des Bildes steht, vermag systematisch bestimmt zu werden aus dem Sinne des Kunstwerks: weil sie eine andere ausbalanciert, einen Gegenstand bezeichnet, Rhythmik schafft, zur Erzeugung einer gewissen Seinsstufe dient usw. Mit diesen Angaben erforschen wir Gesetzlichkeit und Wert des Kunstwerks. Aber daß diese ganze Gegebenheit so und nicht anders ist, daß gerade diese Kunstmöglichkeit an dieser zeitlichen und örtlichen Stelle Wirklichkeit geworden ist, um hierfür die Ursache zu finden, müssen wir Sachverhalte heranziehen, die vielleicht überhaupt außerhalb der Kunst liegen. Die Einbeziehung des »Lebens« darf nicht zu einer Verdunkelung des eigentlichen Sinnes der Kunst führen, aber bloße Furcht davor darf uns auch nicht den Tatsachen scheu ausweichen lassen.

Andererseits ist es wichtige Forschungsarbeit, zu prüfen, wie weit der immanente Entwicklungsfaktor reicht, durch welche andere Faktoren sein Wirken gefördert oder gehemmt wird. Denn er ist für den Kunstverlauf ebensowenig belanglos wie für den der Philosophie. Aus diesem immanenten Faktor — der Macht des Kunststandes und der durch ihn gesetzten Möglichkeiten — kann aber nur der Ablauf einer Richtung besten Falles abgelesen werden, nicht aber das Auftreten einer fundamental anderen Richtung. Hier versagt seine Logik, und es muß gleichsam eine andere Logik ein-

geführt werden. Da hat man häufig zu einer psychologisch-naturwissenschaftlichen Periodisierung die Zuflucht genommen, ohne allerdings ihren Sinn immer von dem einer rein logischen Entwicklung genügend abzuheben. Hierher gehören all die beliebten Vergleiche; wie der Mensch vom Kind zum Jüngling, vom Jüngling zum Mann, vom Mann zum Greis heranwächst, so verlaufe auch die geschichtliche Entwicklung in Perioden. »Die entwicklungsgeschichtlichen Zeitalter folgen regelmäßig aufeinander, gleichgültig welcher Art die Reize waren, die sie auslösen, und allerhöchstens in ihrer leichten Färbung im Sinne dieser Reize könnten Spuren von Anpassung gefunden werden«[1]). Ich will hier nicht die Berechtigung der Einwände diskutieren, die sich gegen diese und verwandte Formeln kehren[2]), sondern mich auf wenige Bemerkungen beschränken: die Periodisierung der Kunst wäre zurückgeführt auf eine solche des gesamten Lebens; jene würde nur an dieser teilhaben. Wer würde dann reifen, altern usw.? die Kulturen oder Nationen? und die Kunst bloß mittelbar durch diese. Aber eine allgemeine Geistesgeschichte mit ihren ganzen Hypothesen liegt uns fern; wir fragen lediglich vom Standpunkt der Kunst aus. Wir erkannten bisher bloß, daß eine reine immanente Logik der Entwicklung unmöglich ist, aber inwieweit die tatsächliche Entwicklung rhythmisch sich abspielt, darüber lassen sich erst dann berechtigte Vermutungen anstellen, wenn wir die einzelnen Entwicklungsfaktoren kennen; sie belehren zugleich über das Verhältnis zur allgemeinen Geistesgeschichte. Ohne diese unerläßliche methodische Besinnung bleibt es bei einem geistreichen Ausprobieren, wobei in verschiedene Kategorien hinein mit größerem oder geringerem Geschick die Tatsachen gepreßt werden. Es ist ja a priori überhaupt nichts Selbstverständliches, daß es zu »Stilen« kommt.

---

[1]) Karl Lamprecht, Einführung in das historische Denken; Leipzig 1913, S 151.

[2]) Besonders scharf verurteilt sie Eduard Meyer, Zur Theorie und Methodik der Geschichte, in »Kleine Schriften«; Halle a. S. 1910, S. 12 ff.

Warum finden wir aber in der Abfolge der Kunstgestaltungen Formeinheiten, die für ganze Reihen charakteristisch sind? Dies hängt von den die Kunstentwicklung bestimmenden Faktoren ab, die innerhalb gewisser Grenzen eine bestimmte Konstanz in der Variabilität der Gestaltungen bedingen. Den immanenten Faktor lernten wir bereits kennen, daß nämlich das vorhandene Sein der Kunst das kommende beeinflußt. Das Allgemeine sind die gemeinsamen Aufgaben, die in verschiedenster Weise erfüllt werden, und die Ausbildung der ihnen angemessenen Darstellungsmittel. Wo aber die Aufgaben als solche negiert werden, so daß ganz andere auftreten, die aus den ersten nicht abzuleiten sind, läßt uns dieser Faktor im Stich. Wir nehmen ein Beispiel[1]: »Die Renaissance bevorzugte für Innenräume die in sich ruhenden Formen, den Kreis, das Quadrat, oder das gedrungene Rechteck, bei denen sich die raumabschließenden Wände um einen ideellen Mittelpunkt ausbalancieren. Der Zentralbau wurde als höchste und edelste Form der einheitlich in sich geschlossenen Raumgestaltung die ideale Aufgabe der Renaissancearchitektur. Seine Stellung in der Mitte einer gleichmäßigen architektonischen Fassung wird erstrebt. Der Barockbau dagegen gibt keine geschlossene Einheit, sondern eine Entwicklung. Milizia.. faßt den künstlerischen Willen in Worte: in ogni opera deve essere una progressione crescente di bellezza.« Es hat einen guten Sinn zu prüfen, ob der Übergang von Renaissance zum Barock immanent begriffen werden kann, und man muß sich dann fragen: handelt es sich hierbei um Formwandlungen, die nur auf die bildenden Künste beschränkt sind, oder die allen Künsten eignen? Ist das Leben das gleiche geblieben oder macht es in seiner Weise diese Veränderung mit? Ist das letztere der Fall, scheint die weitere Frage erlaubt, woher das Leben diese Veränderung empfängt, ob von der Kunst her, derart, daß ihr immanenter Ablauf auf das Leben abfärbt, ihm also eine bestimmte Tönung

[1]) A. E. Brinckmann, Platz und Monument; Berlin 1912, S. 39 ff.

verleiht, oder ob von seiner allgemeinen Einstellung heraus, die dann auch innerhalb der Kunst sich auswirkt. Die Möglichkeit, durch fließende allmähliche Übergänge ein Gestaltungssystem in das andere hinüberzuführen, beweist noch nicht, daß diese Veränderungen nur immanent gedeutet werden dürfen, da ja die Aufgabensetzung auch von anderer Seite her bestimmt sein kann, und die Tatsache zu denken geben muß, warum unter vielen an sich gleich möglichen Aufgaben gerade diese und nicht andere weitergeführt werden, und warum sie gerade so und nicht anders gelöst werden. Wo allerdings überhaupt keine Weiterführung erscheint, sondern ein Bruch, da wird man jenen immanenten Faktor heranzuziehen nicht versucht sein, obgleich auch da — sobald ein Stück Weges zurückgelegt ist — mit Recht gefragt werden kann, wo jene »immanente« Anknüpfung erfolgt; sie muß aber in keiner Weise von dem zeitlich oder örtlich Nächsten ausgehen[1]). Denn auch die aufwühlendste Revolution muß — will sie von Bestand sein — irgendwie Traditionen fortsetzen und sich in das Gegebene einbauen[2]).

§ 10.

Eine begründete Rollenbewertung der einzelnen Entwicklungsfaktoren, die sich nicht auf subjektive Sympathien und Antipathien aufbaut, ist heute eine Seltenheit. Die Kunstforschung befleißigt sich meistens eines letzten Endes willkürlichen Experimentierens, das einmal die ganze Bedeutung in einen Faktor hineinverlegt, das andere Mal wieder in einen zweiten oder dritten. Es ist immerhin ein systematischer Anfang, wenn versucht wurde, die Stilwandlungen durch Abstumpfung[3]) zu erklären: die vorhandenen Formen werden

[1]) S. Richard Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte . . ., a. a. O., S. 146.

[2]) Vgl. Arthur Liebert, Vom Geist der Revolutionen; Berlin 1919.

[3]) Z. B. Fr. Carstanjen, Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance; Vierteljahrsschr. f. wissenschaftliche Philosophie, XX, 1896, S. 1 ff. u. 143 ff.

durch Gewohnheit langweilig; ist diese Mißstimmung einmal da, wird jede Abwendung von jenen Formen als lustvoll empfunden; es erfolgt ein Suchen nach der Anderslösung und ein Finden der Neulösung, die das verlorene Lustgefühl wieder herstellt. Dieser Deutungsversuch ist nun allerdings gänzlich mißlungen und von verschiedener Seite her gründlich widerlegt worden[1]). Gerade die ältere Generation, bei der sich die Abstumpfungserscheinungen besonders deutlich zeigen müßten, erscheint so wenig ermüdet, daß sie gewöhnlich leidenschaftlich an dem bestehenden Stil festhält, während die jüngere Trägerin des neuen Stils wird, bei der sich die Langweile doch gar nicht, oder bloß in abgeschwächtem Maße einstellen könnte. Die lediglich dem Bedürfnis nach »Neuem« Rechnung tragenden Veränderungen vermögen nur Variationen innerhalb des gleichen Grundthemas zu bilden; das Grundthema erscheint gerade durch Gewohnheit lieb und vertraut, und man freut sich des Neuen, das da im bekannten Rahmen auftritt. Wer sich dessen bewußt ist, mit welch konservativer Zähigkeit die Menschheit am Gewohnten festhält, wird gewiß nicht geneigt sein, durch die abstumpfende Macht der Gewohnheit den Stilwandel erklären zu wollen. Nur Schwankungen innerhalb eines Stils könnten aus der der Gewohnheit entgegenarbeitenden Freude am Neuen begreiflich gemacht werden, niemals aber die Weite des Pendelschlags, die in einen ganz anderen Stil hineinführt[2]). Macht man selbst die Voraussetzung, dieses »Neue«, nach dem die Unlust der Langweile verlange, bilde gerade den Gegensatz

---

[1]) So von Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie, III, 2. Aufl., Leipzig 1908, S. 275 ff.; H. Wölfflin, Renaissance und Barock; München, 3. Aufl., 1908, S. 52 ff.; vgl. auch meine Schrift: Was ist Stil? a. a. O.

[2]) Auf allen Gebieten wirkt Normalisierung konservierend; wir gewöhnen uns an sie, und für das Neue sorgt die Variationsmöglichkeit innerhalb der Norm. Erfolgt eine vollständige Umstoßung der Norm, so will man natürlich etwas Neues, die Abstumpfung trägt aber keine Schuld an diesem Verlangen. Vgl. Bruno Czolbe, Die wirtschaftlichen Funktionen der Normalisierung in der deutschen Maschinenindustrie; Rostocker Dissertation 1915; auch erschienen im Archiv f. exakte Wirtschaftsforschung, VII, 1.

zum »Alten«, so ist damit sehr wenig geholfen. Denn diese Gegensätze können etwa bloß Gegensätze der Darstellungswerte oder des Materials sein, also nur eine Seite der Kunst treffen, was noch keinerlei neue Kunstgesinnung bedingt, keinen neuen Stil, für den eben der Gestaltungszusammenhang maßgebend ist. Die Freude am Neuen — nur weil es neu ist — käme nicht über den Irrlichtertanz der Mode[1]) hinaus. Gewiß ist es richtig, wenn jene Theorie ausführt, daß das Alte nicht mehr genügt, Mißstimmung verbreitet, und Lust die Neulösung begleitet. Aber warum jene Mißstimmung und diese Lust eintreten und eintreten müssen, wird auf diese Art nicht nachgewiesen. Wir fragen im Gegenteil: warum fühlen wir da nicht und dort ja? Wir fühlen nicht nur bestimmte Inhalte, sondern sie müssen sich in einer bestimmten Struktur darbieten, sonst empfinden wir sie als unwahr, als nicht-seiend, oder lehnen sie ab als für uns nicht verbindlich, vielleicht sogar als verletzend und peinigend. Die Grazie des Rokoko kann dem, der für sie blind ist, als spielerische Auflösung des Lebens erscheinen, die Ruhe der Klassik als begriffliche Verflüchtigung oder Einzwängung der Wirklichkeit, der Impressionismus als dumpfes Haftenbleiben an der verhuschenden Vergänglichkeit des Augenblicks[2]). Gewiß sind solche Urteile als Werturteile falsch; aber darauf kommt es ja hier gar nicht an: die Tatsache bleibt bestehen, daß wir nicht fühlend alles zu umspannen vermögen, sondern bloß das, was unserer Stellung zu Leben und Welt entspricht. Mag diese Stellung noch so hoch gewählt sein, ihr Horizont ist begrenzt. Meist geht es auf Kosten der Gefühlstiefe, wenn diese Stellung zu hoch hinaufgeschraubt wird[3]). Der Umkreis fühlbarer Formen wächst, aber es mangelt an der

---

[1]) Über die Mode vgl. Georg Simmel, Die Mode, in »Philosophische Kultur«; Leipzig 1911; Otto Neuburger, Die Mode; Berlin 1913, und Max von Boehn, Bekleidungskunst und Mode; München 1918.

[2]) Vgl. die Ausführungen im ersten Kapitel dieses Buches!

[3]) Vgl. das Vorwort zu H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, a. a. O.

schlichten Selbstverständlichkeit des Einlebens. Dieses wird dann mehr oder minder auf dem Umwege des Verstandes durch bewußtes Umstellen erzwungen. Wer aus einem der griechischen Antike geweihten Saal in einen der deutschen Gotik tritt und dann wieder in einen der italienischen Hochrenaissance, der wird jene Umstellungen vornehmen müssen, wenn er »angemessen« erleben und »gerecht« urteilen will. Gelingt ihm dies, wird er sich zwar überall zuhause fühlen, aber nirgends recht heimisch, ähnlich wie einer, der sich in allen möglichen Hotels wohl befindet, aber den zwingenden Zauber eigenen Heims nicht kennt. Oder wer sich in alle philosophischen Systeme einlebt, der taugt wohl trefflich zum Historiker der Philosophie, aber er wird weder selbst schöpferisch ein eigenes System zeugen — besten Falles eine eklektische Sammlung — noch auch die unbedingte, intolerante Notwendigkeit eines Systems begreifen, gerade weil ihm alle gleich notwendig erscheinen. Der Vorzug auf der einen Seite schließt einen Nachteil auf der anderen ein. Wie dem nun auch immer sei: selbst jenes sozusagen ganz weit gezogene Fühlen und das Verstehen kommen nicht darüber hinweg, daß sie verschiedene Einstellungen vollziehen müssen, sich immer wieder in verschiedener Weise zu Leben und Welt stellen.

Steht demnach das Fühlen in diesem Zusammenhang mit der Stellung zu Leben und Welt, muß es auch die Kunst, wenn sie Gestaltung auf Gefühlserleben ist. Man wird heute gewiß nicht mehr etwa den gotischen Stil aus dem Feudalsystem, den niederländischen Naturalismus aus der Verbürgerlichung der Kultur[1]) ableiten wollen, sondern nach der gemeinsamen Quelle suchen, der alle diese Erscheinungen entströmen, nach den letzten Einstellungen zu Leben und Welt, auf die wieder die verschiedenen Kulturgebiete in mannig-

[1]) Max Dvořák, Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung; Die Geisteswissenschaften, I, 34 bis 36, und vgl. sein Werk: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei; Historische Zeitschrift, 1918, 3. Folge, 23. Bd.

facher Weise zurückwirken. Nun gehen uns diese Einstellungen in sich gewiß nichts an, und wir dürfen ihre allseitige Erforschung ruhig der allgemeinen Geschichte und Kulturgeschichte[1]) überlassen, aber sie kommen so weit für uns in Frage, als sie für die Entwicklung der Kunst von Belang sind, als durch sie ihr Gestaltungsorganismus geklärt zu werden vermag[2]). Legen wir uns daher die Frage vor, von welchen Faktoren jene Einstellungen abhängen, und sehen dabei von den immanenten ab, so unterscheiden wir zeitliche, örtliche und individuelle Faktoren. Von ihnen sei jetzt die Rede!

In den Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie sagt Hegel[3]): »Das Verhältnis der politischen Geschichte, Staatsverfassungen, Kunst, Religion zur Philosophie ist . . . nicht dieses, daß sie Ursachen der Philosophie wären, oder umgekehrt diese der Grund von jenen, sondern sie haben vielmehr alle zusammen eine und dieselbe gemeinschaftliche Wurzel — den Geist der Zeit. Es ist ein bestimmtes Wesen, Charakter, welcher alle Seiten durchdringt, und sich in dem Politischen und in dem Anderen, als in verschiedenen Elementen darstellt . . . es ist ein Zustand, der in allen seinen Teilen in sich zusammenhängt, und dessen verschiedene Seiten, so mannigfaltig und zufällig sie aussehen mögen, so sehr sie sich auch zu widersprechen scheinen, nichts der Grundlage Heterogenes in sich enthalten.« Das Festhalten an dieser tiefen Hegelschen Einsicht hätte der Kunstwissenschaft zahllose Irrwege erspart; und nur ganz langsam fand sie zu jener zurück[4]). Nun sind gewiß jener »Geist der Zeit«, jene letzten Strömungen und Bedürfnisse, nichts a priori Konstruierbares, gleichsam ein fertiges Behältnis, in das dann die

---

[1]) Zur Definition der Kulturgeschichte vgl. die aufschlußreichen Ausführungen von Ed. Spranger im Archiv f. Kulturgeschichte, IX, 3, 1912.

[2]) Vgl. A. E. Brinckmann, Barockskulptur; aus dem Handbuch der Kunstwissenschaft, S. 1 ff.

[3]) Hegel, Werke, XIII, 1833, S. 69.

[4]) Vgl. Hermann Nohl, Typische Kunststile in Dichtung und Musik; Jena 1915, S. 37 ff.

Inhalte der Zeit hineingestopft werden könnten. Erst die Kenntnis dieser Inhalte — und zwar eine möglichst umfassende — entschleiert uns jenen »Geist«, jene Prinzipaleinstellungen, die nach verschiedensten Richtungen hin sich ausprägen. Durch die Art dieser Einstellungen wird auch klar, warum sie gewisse Richtungen bevorzugen und andere vernachlässigen, warum sie die einen zur höchsten Entfaltung treiben, während andere verkümmern. Der Grundeinstellung entsprechen gewissermaßen Aufgabenkreise; und Aufgaben, die außerhalb dieser Kreise liegen, werden abgelehnt, lieblos und stiefmütterlich behandelt oder gewalttätig in jene Kreise hineingezwungen. An diesen Aufgaben arbeitet nun aber u. a. auch der immanente Faktor: er entwickelt ihre Möglichkeiten, türmt Lösung auf Lösung, reiht Problem an Problem, sucht nach sachlichem Anschluß in der Vergangenheit usw. Es bedarf wohl keiner Beispiele, um zu beweisen, wie jene Einstellungen Kunstgestaltungen zeugen, da die moderne Kunstwissenschaft sich dieser Methode vielfach bereits mit Erfolg bedient hat[1]). So haben wir in der Gemeinsamkeit der zeitlichen Kultur einen vereinheitlichenden Stilfaktor. Die Zeitstile können sich aber so voneinander unterscheiden, daß der eine den anderen schlechterdings nicht versteht, für ihn blind ist. Stendhal sagt einmal: »Der Maulwurf guckte aus seinem Loch heraus und sah die Nachtigall, die singend sich auf einer blühenden Akazie schaukelte. ‚Du mußt sehr töricht sein', sprach der Maulwurf, ‚um dein Leben in einer so unbequemen Stellung zu verbringen, — auf einem Zweig, den der Wind bewegt und wo das gräßliche Licht, das mir Kopfschmerz macht, deine Augen blendet'.« Was für eine Zeit das natürlich Selbstverständliche ist, kann für die andere groteske Vergewaltigung des Lebens bedeuten. Klaffen aber derartige Unterschiede, stiehlt sich vielleicht die besorgte Frage heran, ob sich denn überhaupt noch eine Einheit in der Kunstentwicklung aufweisen läßt. Aber diese Besorgnis ist in doppeltem

---

[1]) Vgl. meinen Vortrag »Was ist Stil?« a. a. O.

Sinne unbegründet: welche Unterschiede auch immer die Kunstentwicklung offenbaren mag, es sind doch eben Unterschiede der Kunst. Die anscheinende Willkür und Richtungslosigkeit dieser Unterschiede werden beseitigt, wenn wir uns gerade mit Hilfe der Stilbegriffe zum Bewußtsein bringen, warum sie eintreten. Sicherlich können wir diese Unterschiede nicht a priori feststellen als in logischer Folge sich entfaltende Einheit der Kunst in ihre Möglichkeiten, aber es sind doch Möglichkeiten der Kunst, die sich in den Stilen erfüllen, und die geben an, warum gerade in dieser Zeit und an diesem Ort jene Möglichkeit Wirklichkeit wird. Nur wer überspannte Vorstellungen von einer Systematik hegt, wird hier Anlaß zur Klage finden; aber diese Klage wird schließlich in das unfruchtbare Bedauern einmünden, daß das »Leben so« ist. Es wird gewiß nicht dadurch anders, daß man es — persönlicher Beruhigung zuliebe — in starre Schemen der Entwicklung preßt. Die Ehrfurcht vor diesem Leben adelt den Historiker.

Der zeitliche Faktor erfreut sich der besonderen Gunst der modernen Kunstforscher. So sagt Karl Voll[1]): »Der Zeitstil ist das Band, das alle nationale Eigenart für den Fernerstehenden verdeckt. Die Bilder der Niederländer, der Deutschen und der Italiener des 15. Jahrhunderts sind sehr weit voneinander getrennt durch die nationalen Eigentümlichkeiten und durch die sehr verschiedene Höhe der Stufe, auf der die Völker stehen. Aber trotzdem ist es eine Tatsache, daß wir Heutigen sie vor allen Dingen nun einmal zusammenfassen als Werke der sogenannten primitiven Malerei. Wir nehmen sie in erster Linie als Werke des Quattrocento; denn wir können uns nicht dagegen verschließen, daß die durch die Zugehörigkeit zur gleichen Zeit bedingte Gleichartigkeit stärker auf uns wirkt als das Trennende.« Und Wölfflin[2]) meint ganz allgemein: »So verschieden die natio-

[1]) Karl Voll, Entwicklungsgeschichte der Malerei; München 1914, II, S. 7.

[2]) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, a. a. O., S. 250. Vgl. auch, wie auffallend das Werk eines von Wölfflin beeinflußten Forschers auf

nalen Charaktere auch sein mögen: das Allgemein-Menschliche, das bindet, ist stärker als das Trennende. Es findet ein beständiger Ausgleich statt«. Ebenso erklärt Hamann[1]) den Zeitstil für das »übergeordnete Prinzip«. Dieses Überwiegen des Zeitstils ist gewiß von der Kunst her nicht einzusehen, denn von ihr aus kann die Tatsache nicht klargestellt werden, warum etwa der kulturelle Faktor sich stärker durchsetzt als der nationale. Aber jene Forscher betrachten im Grunde nur einen einzigen Kulturkreis — eben den abendländischen — innerhalb dessen sie verschiedene Differenzierungen feststellen; spannte sich ihre Aufmerksamkeit über diese Grenzen hinaus und würde sie damit Ostasien einbeziehen, wäre die Sachlage schon eine ganz andere. Vielleicht ist es wünschenswert, daß fortschreitende Entwicklung die gesamte Menschheit zu einem einheitlichen Kulturreich verbindet, nur geschieden in nationale Provinzen, aber das sind Probleme, die weit über das Einzelproblem der Kunst hinausgehen, wenn auch dieses an jenen teilhat.

Zu diesen zeitlichen Variabeln treten die nationalen hinzu. Der Krieg zeitigte z. T. eine Überschätzung dieses Entwicklungsfaktors, indem er den Glauben nährte, Kultur sei lediglich Erzeugnis völkischer Eigenart und darum um so reiner, je strenger sie sich gegen fremde Einflüsse sperre. Aber derartige Verstiegenheiten sind bei uns bald so energisch zurückgewiesen worden, daß vernünftige Selbstbesinnung die Oberhand gewann[2]). Darum lohnt es nicht, jene bereits

---

den zeitlichen Faktor hin angelegt ist: Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei; München 1916.

[1]) Die Methode der Kunstgeschichte ..., a. a. O., S. 113.

[2]) Gustav E. Pazaurek, Patriotismus, Kunst und Kunsthandwerk; 20. Heft der Politischen Flugschriften »Der deutsche Krieg« 1914; Gustav Pauli, Der Krieg und die deutsche Kunst; Hamburg 1915; Jonas Cohn, Nationale Wissenschaft und nationale Kunst; Preußische Jahrbücher, 161. Bd., S. 193—206; Arnold Oskar Meyer, Die Wurzeln der deutsch-französischen Erbfeindschaft; aus »Zum geschichtlichen Verständnis des großen Krieges«; Berlin 1916; Max Scheler, Krieg und Aufbau; Leipzig 1916, S. 49 ff. — Diese Arbeiten, und es wären noch viele andere zu nennen, beweisen, daß auch in Tagen leidenschaftlichster Erregung Wissenschaft nicht den klaren Blick der Vernunft verlieren muß.

erlöschenden Strömungen einer Besprechung zu unterziehen [1]). Die national bedingte Einstellung kann sich in verschiedener Weise mit der kulturellen verbinden; die einzelnen Möglichkeiten müssen scharf und klar herausgearbeitet werden, und gleiches gilt von der Verbindung mit dem immanenten Faktor. Der Rationalismus seines Fortganges vermag einmal gesteigert, das andere Mal durchbrochen zu werden usw. Die Einheit der Kulturlage darf sicherlich nicht so verstanden werden, als ob viele Völker einfach das eine führende nachahmten. Daß derartige Erscheinungen innerhalb gewisser Grenzen vorkommen, soll nicht bestritten werden. Aber mit dem Problem der Kunstentwicklung und Stilbildung haben sie nicht viel zu schaffen: denn aus bloßer Nachahmung keimt kein neuer Stil, nur ein vorhandener erstarrt in ihr. Der neue Stil entsteht erst, wenn nationale Eigenart mit einer Kultur schöpferisch sich auseinandersetzt. Darum macht auch heute »kein Verständiger mehr dem großen König (Friedrich) einen Vorwurf aus seinem Verhältnis zur französischen Kultur, wie es Klopstock und vor hundert Jahren die Helden der Befreiungskriege taten. Wir sehen heute, daß Friedrich in Frankreich nur suchte, was Goethe in Italien fand: Formen der Bildung, und daß beiden das gleiche, das deutsche Streben nach höherem Menschentum, tief in der Seele wohnte. Sie wurden durch den Gang in die Fremde nicht ärmer als Deutsche, sondern reicher als Menschen. Und je mehr wir das für unsere Großen erkennen, umso eher dürfen wir aufhören, die Geschichte der Französelei einseitig als Schmach und Schwäche zu verstehen [2]).« Wir dürfen ferner nicht vergessen, daß eben Kulturen nationale Färbungen erhalten durch die Völker, welche jene Kulturen am stärksten ausprägen; denn ebenso wenig wie eine Kultur sich ausleben kann, ohne von einer Nation getragen zu werden, vermag sich ein Volk

[1]) Vgl. meine Besprechungen über die Schriften von Rudolf Klein-Diepold und Adalbert Matthaei im 11. Bd. d. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, 1916.

[2]) A. O. Meyer, a. a. O., S. 5.

auszuleben ohne kulturelle Betätigung; beides ist nur in ewiger Wechselwirkung möglich. Darum ist auch der nationale Faktor bei aller Wahrung der Grundeigenart veränderlich und muß es sein, soll nicht die Nation erstarren[1]), wie ein Beamter, dessen Leben völlig mechanisiert ist. »Deutschtum« ist vor dem Auftreten Dürers, Grünewalds und der Reformation etwas anderes als nachher, und wieder etwas anderes, nachdem Kant, Schiller, Goethe, Beethoven ihre Werke offenbart haben, und es ist sicher auch nach diesem Weltkriege in gewisser Weise etwas anderes, als in der letzten Friedenszeit. In diesem Sinne sagt Jonas Cohn[2]): »Auch ist die nationale Eigenart kein toter Inbegriff starrer Merkmale, sondern sich entwickelnder Geist, und in diese Entwicklung greifen die Eigentümlichkeiten großer, künstlerischer Persönlichkeiten oft bestimmend ein.« Das Gesagte ist allerdings vieldeutig: außer Frage steht es, daß unsere Auffassung vom Wesen des Deutschtums durch die Schicksale und Leistungen der Nation bestimmt wird, ähnlich wie wir den Charakter eines Menschen umso besser kennen lernen, je weitere Spannen seines Lebens wir verfolgen. Bevor nicht gewisse Eigenschaften in Erscheinung treten, können sie auch nicht im nationalen Faktor in Rechnung gestellt werden. Sind sie aber einmal zweifelsfrei erschaut, vermag allerdings geforscht zu werden, ob sie nicht früher bereits vorhanden waren, nur gleichsam verdeckter und weniger ausgereift, und warum sie gerade zu dieser Zeit hervorbrachen. Dabei muß aber keineswegs der auslösende Reiz oder der erzeugende Grund in der zeitlichen Kultur liegen, sondern er kann auch in der Tatsache gefunden werden, daß ein besonderes Genie sein Schaffen auswirkte. Ebenso steht es wohl außer Frage, daß die durch jene Schicksale und Leistungen geschaffene Bewußtheit von »Deutschtum« als beeinflussender Faktor auf-

[1]) Vgl. Erich Franke, Die geistige Entwicklung des Negerkindes; 35. Heft der Lamprechtschen Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, 1915, S. 269.

[2]) Jonas Cohn, a. a. O., S. 200. Vgl. Rudolf Eucken, Geistesprobleme und Lebensfragen; Leipzig.

zutreten vermag in Form eines vorschwebenden völkischen Kulturideals, eines Erziehungsmittels usw. Der behaupteten Unveränderlichkeit des »Geblüts« steht eben der Zwang eines Jahrhunderte langen Lebens gegenüber, das doch nicht spurlos abgleitet, sondern modelliert innerhalb des Spielraums der Grundtendenzen, derart, daß gewisse Eigenschaften verkümmern, andere kräftig sich ausprägen, so daß nicht unwichtige Akzentverteilungen platzgreifen, und zwar gerade bei Nationen, die sich immer wieder dem Leben anpassen und nicht »stehen« bleiben. Diese Andeutungen sollen lediglich auf eine Verfeinerung der Forschungsmittel hinweisen, die bloß durch methodische Sauberkeit zu erzielen ist. Darum ist es ein schwerer Nachteil, wenn zeitliche und nationale Stilbegriffe gleich Spielbällen durcheinander geworfen werden: alle Probleme werden hierdurch verschleift und verzerrt, vielleicht sensationell aber gewiß auch verworren. Was treibt man in unseren Tagen für einen Unfug mit dem Begriff der Gotik? Zeitstil, nordisches Kunstempfinden, das Charakteristische im Gegensatz zum rein Schönen usw. wird darunter verstanden, während es doch Aufgabe wissenschaftlichen Mühens sein müßte, den unterschiedlichen Sinn zu klären, in seiner Geltung zu bestimmen und den Wechselbeziehungen nachzuspüren. Vergröberung der Problematik ist noch keine Großzügigkeit, und ein Plakat kein Monumentalgemälde[1]). Über diesem Letzten und Höchsten darf man nicht daran vergessen, gewisse nicht unwichtige Äußerlichkeiten der Gestaltung und des Gestaltungszusammenhanges als national bedingt zu erkennen. Ich gebe nur ein Beispiel: Goethe hat angesichts des berühmten Abendmahlbildes von Leonardo darauf hingewiesen, daß »ein großes Mittel, wodurch Lionardo dieses Bild hauptsächlich belebte, die Bewegung der Hände ist«. Er sagte auch mit Recht, daß nur ein Italiener dieses Mittel finden konnte. Und Voll[2]) fügt hinzu: »Es ist das ein

---

[1]) Vgl. die glänzenden Ausführungen im Vorwort von Konrad Burdach, Deutsche Renaissance; Berlin, 2. Aufl., 1918.

[2]) Karl Voll, Entwicklungsgeschichte der Malerei; München 1914, II, S. 85.

Moment von großer Bedeutung, daß Leonardo die Komposition in wesentlichen Punkten auf die Hände und Arme gestützt hat und zwar zu einer Zeit, die mit diesen Körperteilen sonst nicht viel zu machen wußte.«

Erfreulich ist es, daß kunsthistorische Forschung in letzter Zeit sich ernstlich um diesen nationalen Faktor bemüht hat. Schon 1865 nannte Hippolyte Taine[1]) die »Rasse selber mit ihren grundlegenden und unverwischbaren Eigenschaften, so wie sie unter allen Umständen und unter allen Himmelsstrichen bestehen bleiben«, das »Samenkorn«, und suchte zu zeigen, daß die »schaffende Einbildungskraft der Italiener klassisch ist, das heißt latinisch, derjenigen der alten Griechen und der alten Römer verwandt. Ihr unterscheidender Zug ist die Begabung und der Sinn für Ordnung, folglich für Regelmäßigkeit und harmonische, regelrechte Form; sie ist weniger biegsam und weniger durchdringend als die germanische Einbildungskraft, sie hält sich weniger an das Innere als an das Äußere, sie liebt äußeren Schmuck mehr als inneres Leben, sie ist gern götzendienerisch und weniger religiös, malerischer und weniger philosophisch, und ist beschränkter und viel schöner.« Trotz aller Unrichtigkeiten im einzelnen war damit der richtige Weg beschritten. Auf ihn hatte bereits Goethe[2]) hingewiesen, als er die Verse Boileaus:

»Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand' l'oreille est blessée«

mit folgendem Vierzeiler beantwortete:

»Ein reiner Reim wird wohl begehrt,
Doch den Gedanken rein zu haben,
Die edelste von allen Gaben,
Das ist mir alle Reime wert.«

Es bedurfte einer Auflockerung der dogmatisch-starren Formeln und einer wesentlichen Verbesserung der noch recht plumpen Methode. Gelegentliche Ausführungen bei Alois Riegl[3])

---

[1]) Taine, a. a. O., I, S. 114 f. u. 221.

[2]) Ernst Bernhard, Die Struktur des französischen Geistes; Logos, III, 1, 1912.

[3]) Z. B. »Die Entstehung der Barockkunst in Rom«; aus dem Nachlaß herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvořák; Wien 1908.

und Wilhelm Dilthey[1]) bedeuten schon einen erheblichen Fortschritt. Will man sich vergewissern, zu welcher relativen Vollendung die heutige Forschung in der Behandlung dieser Fragen vorgeschritten ist, kann man sich am besten hiervon überzeugen, wenn man die reifen Schriften Heinrich Wölfflins zur Hand nimmt oder das Rembrandtwerk von Karl Neumann. Auf dem Felde der Literaturgeschichte stellt wohl Friedrich Gundolf das vorbildliche Beispiel in seinem mustergültigen Buche über »Shakespeare und der deutsche Geist«[2]). Angesichts derartiger Leistungen ist die methodische Bemerkung fast überflüssig, man dürfe nicht die nationale Eigenart aus den Kunstwerken so »abstrahieren« wie etwa den Begriff der »Röte« aus verschiedenen roten Gegenständen. Offenbaren die Kunstwerke heiteres Leben, maßvolle Gebundenheit, folgt nicht ohne weiteres, daß Heiterkeit und Maßhalten die Grundtendenzen des Volkes[3]) sind, das jene Arbeiten schuf. Ebenso wenig wie der Komiker seine Begabung daraus schöpfen muß, daß er ein Mensch ist, der geneigt scheint, alles »komisch« zu nehmen; ebenso wenig läßt sich jene Parallelität einfach durchführen, sondern jeder Fall erheischt Nachprüfung darüber, welche Einstellungen tatsächlich vorliegen und warum sie gerade diesen und keinen anderen Ausdruck in der Gestaltung der Kunst finden. Auch hier ist also das historische Problem reicher und schwieriger, darum aber auch reizvoller und ergiebiger.

---

[1]) Z. B. in seinen gesammelten Schriften, II, 1914.

[2]) Dem gegenüber ist die Betonung des nationalen Faktors bei Adolf Bartels trotz mancher bemerkenswerter Einzelergebnisse doch reichlich äußerlich und grobschlächtig. Vgl. etwa »Die Gesetze der Literaturentwicklung« im dritten Bande (S. 706—777) der »Einführung in die Weltliteratur im Anschluß an das Leben und Schaffen Goethes«; München 1913.

[3]) Vgl. z. B. Nietzsches Auffassung über die sog. »angeborene olympische Heiterkeit der Griechen«! Gut dargestellt bei Walter Hagemeister, Friedrich Nietzsches Geschichtsauffassung; 19. Heft der Lamprechtschen Beiträge ..., 1912. Vgl. ferner Ernst Bertram, Nietzsche, Berlin 1919. — S. auch die sehr schöne Abhandlung von Hermann Bahr »Dialog vom Marsyas«; 4. Bd. der von Cornelius Gurlitt herausgegebenen Sammlung »Die Kultur«; jetzt auch in der Insel-Bibliothek erschienen.

Es wäre noch der anderen örtlichen Faktoren zu gedenken, wie z. B. des Klimas, der Bodenbeschaffenheit, der gerade vorhandenen Materialien usw. Ohne ihre Bedeutung überschätzen zu wollen[1]) — wie dies besonders früher unter dem Druck einer materialistischen Hochflut geschah — wäre es doch unzulässig, ihnen jeden Erklärungswert innerhalb der Kunstentwicklung abzusprechen. Natürlich macht das Klima keine Kunst, aber es fördert eine Gestaltungsweise und hemmt die andere; und nimmt eine Gestaltungsweise — wo dies sachlich geboten wäre — auf die klimatischen Bedingungen keine Rücksicht, darf mit Recht gefragt werden, welche für diese Zeit oder dieses Volk wichtigeren Gründe jene Vernachlässigung verursachten. Wie weit im Einzelfall der Einfluß dieser Faktoren reicht, darüber kann nicht die allgemeine Kunstwissenschaft, sondern eingehende Detailanalyse belehren.

Hinsichtlich der immanenten, zeitlichen und örtlichen Entwicklungsfaktoren der Kunst werden zwar die einzelnen Forscher — je nach Takt und Interessenrichtung — bald dem einen und bald einem anderen Faktor ihr Hauptaugenmerk zuwenden und ihn darum in den Vordergrund rücken, aber im Grunde herrscht doch so weit Einigkeit, daß die Wirksamkeit dieser Faktoren zugestanden wird. Strittig ist bloß die Art der Rollenverteilung. Und nur die wenigen Vertreter einer absolut logischen Stufenfolge der Kunst dürften da widersprechen. Aber über die Bedeutung des individuellen Faktors — also des einzelnen Künstlers — im Rahmen der Kunstentwicklung gehen die Meinungen sehr weit auseinander, und die Mehrzahl scheint geneigt, jene Bedeutung relativ gering anzuschlagen, weil die individuellen Unterschiede angeblich zurücktreten, wenn man auf größere Entwicklungsstrecken blickt. Hegel — und er ist heute eine Großmacht — sieht die Genies gewissermaßen als Verkörperungen des betreffenden Volkes an. Er sagt selbst, daß nicht die Individuen die Weltgeschichte machen, sondern die Völker, und

---

[1]) Vgl. die näheren Ausführungen in meiner Schrift: »Was ist Stil?« a. a. O.

daß deshalb die Weltgeschichte am besten »die Individuen ganz aus dem Spiele und unerwähnt ließe, denn, was sie zu berichten hat, sind die Taten des Geistes der Völker«[1]). Was aber die Kunstentwicklung anlangt, so sind die großen Individuen nur die Erfüller der Gesetzlichkeit der Kunst, die sich in dieser Entwicklung entfaltet, ähnlich wie die Philosophen lediglich die logische Abfolge der Vernunft der Philosophie vollziehen, und — so paradox es klingen mag — ihre persönliche Bedeutung gerade darauf fußt, daß sie restlos jene unpersönlichen Aufgaben vollstrecken. Dieser spekulativ bedingte Gedankengang trifft in seinen Ergebnissen wesentlich überein mit einer materialistischen Auffassung, die alles Gewicht auf die Determinanten: Kultur, Rasse, Klima usw. legt, und in der darum für das schöpferische Individuum kein Platz ist[2]). Ganz im Gegensatz hierzu stehen die Lehren, welche wie Thomas Carlyle[3]) behaupten: »Die allgemeine Geschichte, die Geschichte dessen, was die Menschen in der Welt vollbracht haben, ist im Grunde die Geschichte der großen Menschen, die hier wirksam gewesen sind.« Was bedeutet hier aber das Wörtlein: »groß«? Ist derjenige groß, der die Tendenzen seiner Zeit oder seines Volkes zum vollkommensten, schlagendsten Ausdruck bringt, sind wir gerade zu den Lehren zurückgekehrt, die das Individuelle als solches ablehnen. Aber die Erfüllung dieser Tendenzen bedeutet doch einen starken sachlichen Wert. Und der ist Werk des Individuums. Dieser Wert kann als wirksamer Faktor in die Kunstentwicklung nur eingreifen, wenn er erkannt wird, wenn

---

[1]) Vgl. die kritisch besonnene Arbeit von Friedrich Dittmann, Der Begriff des Volksgeistes bei Hegel; 1909, 10. Heft der Lamprechtschen Beiträge . . .; s. auch Robert Falckenberg, Die Realität des objektiven Geistes bei Hegel; 25. Heft der von Richard Falckenberg herausgegebenen Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte; Leipzig 1916.

[2]) Vgl. Karl Fritzsche, Die Darstellung des Individuums in den »Origines de la France contemporaine« von Taine; 1910, 13. Heft der Lamprechtschen Beiträge.

[3]) In den im Jahre 1840 zu London gehaltenen Vorträgen »Über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte«.

er durch »Berühmtheit« zur »Macht« gelangt. Gundolf[1]) sagt: »daß es sich hier in der Geschichte überhaupt weniger um Recht und Wahrheit als um Macht und Wirkung handelt«. Jener Wert wird bloß erfaßt, wenn ihm Interesse und Verständnis entgegenkommen. Er muß also irgendwie in der Richtung der Tendenzen liegen, die wenigstens zum Teil eine Zeit oder ein Volk beschäftigen, denn sonst ist er zwar »wertvoll«, »macht« aber nicht »Geschichte«, oder erst in Epochen, die für seine Eigenart aufgeschlossen sind. Der Radikalismus der Carlyleschen Lösung ist in diesem Sinne gewiß abzulehnen, aber ebenso das Gegenteil. Schafft ein Genie das Werk, aus dessen reiner Form strahlt, was alle anderen dumpf bewegt, was alle anderen tastend suchen, ist seine Tat in keiner Weise entwicklungsgeschichtlich gleichgültig, und vor allem nicht auf die Dauer. Frankl[2]) scheint allgemeinster Zustimmung sicher, wenn er ausführt, daß nicht jeder Stil die gleiche Zahl begabter Künstler findet, nicht die gleiche Höhe ihrer Begabung. »Die Erkenntnis des künstlerischen Programms jeder Phase ist deshalb unabhängig von der Qualität seiner Verwirklichung«. Hat aber die Verwirklichung in einer qualitativ überragenden Weise stattgefunden, sind verschiedene Folgen möglich: unter den Problemen, welche die immanenten Faktoren der Kunstentwicklung aufwerfen, sind bestimmte mit einem derartigen Nachdruck und Gewicht ausgezeichnet, daß die anderen Möglichkeiten verblassen, und jene Lösungen zum Ausgangspunkt für die folgenden Künstler werden. Daß das Vorhandene gerade in dieser und keiner anderen Weise gegeben ist, wird determinierend für die weitere Entwicklung. Ferner kann durch das Auftreten eines oder einiger Genies die Entwicklung einen sehr schnellen Rhythmus erhalten usw. Welche Wirkungen überhaupt möglich sind, müßten eingehende Spezialunter-

[1]) Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, a. a. O., S. 188; vgl. auch Julian Hirsch, Die Genesis des Ruhmes; Leipzig 1914.

[2]) Frankl, a. a. O., S. 15. Vgl. auch das ausgezeichnete Werk von Theodor Litt, Individuum und Gemeinschaft; 1919.

suchungen feststellen. Ihr Fehlen zeigt deutlich den Mangel klarer methodischer Besinnung.

Gewiß ist der Einwand möglich, der einzelne könne keine Entwicklungsrichtung umstoßen, wenn nicht Zeit, Volk oder die immanenten Faktoren ungefähr die gleichen Tendenzen fördern, denn sein Stoß verflüchtige sich in Luft, werde er nicht aufgenommen und weitergeleitet. Man darf aber nicht die zeitlichen, örtlichen und immanenten Faktoren in isolierter Unabhängigkeit von den Taten des einzelnen denken, sondern ihnen werden neue Inhalte und Färbungen zugeleitet, und diese vermögen wieder die verschiedenen Einstellungen abzuwandeln, ihnen eine bestimmte Bereicherung, Umbiegung oder Tönung zu verleihen. Hamann[1]) ist sicherlich im Recht, wenn er sagt: »Man begreift ... daß Zeitstile, indem die verschiedenen Ortsstile in ihrem Einheitsprinzip ihnen mehr oder minder entsprechen oder widersprechen können, gerade mit einem Ortsstil am besten zusammenstimmen können, und die verschiedenen Zeitstile mit verschiedenen Ortsstilen, oder mit anderen Worten, daß die verschiedenen Zeitstile eine bestimmte Heimat haben, so daß jeder Stil nach seinen inneren Bezügen sich eventuell nur an einem Orte rein verwirklicht. Wir kommen so zu dem Begriff des Stilzentrums und können dies Zentrum immer enger fassen, je mehr wir die Systematik durch Unterabteilungen verengen. Dadurch kann die Besonderheit einer Stadt (Rom) und schließlich die Individualität eines Künstlers (Michelangelo) zum Zentrum eines Stiles werden (Früh-barock).« Aber indem eine bestimmte Individualität in dieses Zentrum rückt, erhält es eine bestimmte Ausprägung, die gewiß eine andere wäre, stände dort eine andere Individualität oder gar eine Reihe minder stark betonter Individualitäten. Die allgemeinen Forderungen — die breiten Spielraum offen lassen — haben eben durch Verwirklichung einiger Möglichkeiten eine Erfüllung gewonnen, in der aber zugleich mehr enthalten ist als bloße

[1]) R. Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte ..., a. a. O., S. 113.

Erfüllung. Denn wir reden ja nicht von abstrakten Formeln, die sich glatt in Rechenaufgaben lösen — obgleich allerdings viele Kunsthistoriker hierfür eine unglückliche Liebe hegen — sondern von lebendigen Kunstwerken. Das Programm der Renaissance kennt keine Namen, aber daß es in einer individuell einzigen Weise realisiert wurde, dankt es den einzelnen Künstlern, und die Art dieser Verwirklichung ist ein historischer Machtfaktor ersten Ranges [1]).

Hiermit ist die Bedeutung des individuellen Faktors nicht erschöpft; wir könnten sogar sagen: sie fängt erst recht eigentlich an. Ganz ernstlich wird ja doch niemand die Einheit und Besonderheit, welche die Werke eines Rembrandt oder Greco, Goethe oder Schiller darstellen, nur aus den allgemeinen zeitlichen, örtlichen und immanenten Faktoren »erklären« wollen. Er kann nur sagen: dieses Allgemeine komme hauptsächlich für den großen Zug der historischen Entwicklung in Betracht, nicht aber das Besondere. Gegen diese Behauptung mußten wir uns wenden: eben das Allgemeine in dieser individuellen Form, in der es tatsächlich gegeben ist, wirkt weiter, und nicht anders. Sonst hypostasiert man Abstraktionen. Eine andere Spiegelung erfährt dieses Problem durch Tietze [2]), der meint, daß die großen Künstler die Zugehörigkeit zu ihrer Zeit so wenig verleugnen können, wie die kleinen, »nur daß letztere ganz in ihr aufzugehen scheinen, während die bahnbrechenden Genies nur in geringfügiger Weise an ihr Anteil haben«. Ich glaube nicht, daß ein Lessing oder Goethe, Dürer oder Velasquez, Beethoven oder Wagner weniger an ihrer Zeit teilhaben als Künstler dritten oder vierten Ranges. Was Tietze meint, ist wohl folgendes: der kleine Künstler kann nur seine Zeit interessieren; er geht darum mit ihr unter; der große bleibt für die Zukunft bedeutungsvoll, »steht also über der Zeit«. Wir sagten ja, daß die Qualität eines Werkes nicht vom Stil ab-

---

[1]) Vgl. meine Schrift: »Was ist Stil?« und die dort angegebene Literatur.
[2]) Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte; Leipzig 1913, S. 449.

hängt; was uns aber ewig fesselt, ist eben einzig und allein die Qualität. Das Stilistische befriedigt nur den Forscher. Also nicht dadurch unterscheiden sich »große« und »kleine« Werke, daß sie mehr oder minder mit ihrer Zeit verwachsen sind, sondern daß sie mehr oder minder Qualität besitzen. Das kleine Werk bleibt im Typischen, denn was es an Besonderem bringt, ist nur ein winziges Flämmchen, das große ist einzigartig und unersetzlich, individuell im stärksten Akzent des Wortes. Die Tat dieser Gestaltung kann nicht wieder durch Berufung auf jene allgemeinen Faktoren begriffen werden, sonst käme doch eine Reihe gleicher Kunstwerke heraus, vergleichbar den verschiedenen Abzügen einer Radierung. Hier ist der entscheidende Punkt, wo sich die Straßen historischer Forschung gabeln: nämlich jene, deren ganzes Interesse dem breiten Wellenschlag der Entwicklung gilt, und die andere, deren Liebe dem Individuum entgegenschlägt. Die Wege widersprechen einander nicht: beide sind gangbar, beide notwendig; nur der Versuch, den einen auf Kosten des anderen abzubauen, schweift in die Irre. Wo verschiedene Ziele winken, müssen verschiedene Wege sein. Solange die Forschung jene Individuen — mögen es Kunstwerke, Künstler, Stile usw. sein — nur darum »behandelt«, weil sie der Erkenntnis der allgemeinen Entwicklung dienen und lediglich soweit sie dies tun, bleibt sie ganz im Rahmen einer Interessenrichtung, der das Individuelle bloß Mittel, Durchgangsstadium, nicht Zweck und Ende bedeutet. Wesentlich anders wird es, wenn die Forschung eine bestimmte Persönlichkeit wegen ihres Sachwertes zu würdigen sucht, nicht etwa nur, um damit die Handhabe zur historischen Eingliederung ihrer Werke zu gewinnen. Das »Rätsel dieser Persönlichkeit« in seiner Eigengesetzlichkeit zu enthüllen, wird dann Aufgabe. Damit enden wir beim Individuellen[1]), beim Meister und seiner Leistung. Sicherlich können wir Rembrandt darauf-

[1]) Zur Methodik vgl. Heinrich Rickert, Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft; Tübingen 1915; Ed. Meyer, a. a. O., S. 59 ff., und meinen Nachruf: Georg Simmel und die Philosophie der Kunst, a. a. O.

hin ansehen, was er für das Barock bedeutet, für die Einsicht in nordisches Kunstwesen usw., aber darüber hinaus fesselt uns eben Rembrandt als individuelle Künstlerpersönlichkeit und jedes einzelne seiner Werke. Kommen Künstler niederen Ranges in Frage, sind ihre Werke ungefähr durch die allgemeinen Tendenzen der Zeit, des Volkes, des Kunststandes bestimmbar; sie bewegen sich auf gewohntem Geleise. Kennt man einige Bilder dieser Gruppe, wirken auch die »unbekannten bekannt«. Diesen Eindruck erfährt z. B. jeder, der zahlreiche Kunstausstellungen besucht: von den Wänden grüßen großenteils »Bekannte«. Deshalb fehlt hier meistens der Anreiz zu einem eingehenden Studium des individuellen Faktors. Der große Künstler wirkt immer überraschend, unbekannt, neuartig. Die allgemeinen Tendenzen gewinnen eine alles Bisherige weit überragende Ausprägung oder bereits eine Umbiegung in eine andere, den Kleineren noch verschlossene Richtung. Es ist entweder reife, vollendete Erfüllung oder fruchtbarer Anfang, bisweilen auch beides zusammen. Warum vollbringt der Einzelne diese Tat? was befähigt ihn hierzu? Tat und Tatbedingungen werden Problem, dessen Lösung nur erwächst aus eingehendem Studium des Einzelwerkes und der Einzelpersönlichkeit. Entzieht sich die Forschung dieser Aufgabe, bleibt eines der wichtigsten Kapitel der Kunstwissenschaft inhaltsleer: Einzigartigkeit und Eigengesetzlichkeit des großen Kunstwerks.

Zum Abschluß dieser Erwägungen sei noch eine Frage gestreift, die zwar nichts unmittelbar mit dem Problem der individuellen Faktoren zu schaffen hat, aber in einem gewissen Zusammenhang mit ihm steht. Sie beschäftigt auch Vertreter ganz anderer Wissenschaften als der unsrigen. So sagt Heinrich Gomperz[1]: »Ein Volk ist um so lebenskräftiger und zukunftsreicher, je enger das Leben des Einzelnen mit dem der Gesamtheit verschmilzt, je entschlossener und opferwilliger daher auch der Einzelne den Daseinskampf der Ge-

[1]) Heinrich Gomperz, Philosophie des Krieges; Gotha 1915, S. 28.

samtheit, zu der er gehört, unterstützt.« Auf die Kunst angewandt lautet dies: ein Stil ist umso kräftiger, je enger das Leben des Einzelnen mit ihm verschmilzt usw. Damit wird eine sichere durchschnittliche Geschmackskultur erzielt, die auch den bescheidenen Handwerker und geringen Künstler trägt, sowie eine schlichte Selbstverständlichkeit in Sachen der Kunst, die wohltuend absticht von der haltlosen Zerfahrenheit in Zeiten, in denen verschiedene Richtungen um die Vorherrschaft ringen. Das ist dann der Fall, wenn in einer Zeit mehrere Grundeinstellungen gegeben sind. Aber jedenfalls läßt sich eine derartige »Einheit« nicht künstlich machen und am wenigsten durch eklektisches Abschleifen der Gegensätze, denn sie muß ja einer Lebenseinheit organisch entwachsen. Ist das Leben zerrissen und zerspalten, kann die Kunst keine Einheit aufweisen. Und ihre scheinbare Stillosigkeit ist vielleicht der echte Stil einer solchen Zeit. Möglicherweise ist es erst einer ferneren Zukunft vorbehalten, trotz aller Unterschiedlichkeit die gemeinsamen Grundlagen aufzudecken. Denn die im Kampf Stehenden verkennen häufig den Grad ihrer Verwandtschaft und erblicken feindlich bloß das Trennende. Das gilt von Völkern und Zeiten, Forschern und Künstlern. Wichtige Untersuchungen, deren Anfang noch kaum gemacht ist, müssen darüber geführt werden, inwieweit feste Stiltradition den einzelnen großen Künstler fördert oder hindert, wann das Starre des Konventionellen zur Lähmung wird, und wann die bindungslose Freiheit gleichsam in wildem Experimentieren sich verflüchtigt. An die Stelle richtigen Ahnens und geistreicher Bemerkung — denn daran fehlt es nicht — muß strenge Forschung treten. Sie wird dies umso eher können, je feiner und schärfer die einzelnen Stilbegriffe abgeschliffen sind nach Wesensart und Geltungsgebiet.

Was soll nun aber mit diesen Stilbegriffen erreicht werden? Wir gewinnen vorerst das Bild der tatsächlichen Entwicklung und zwar nicht nur in der Weise, daß wir die einzelnen Stufen aufzuweisen vermögen, sondern auch die Prinzipien der Stufenfolge. Und zweitens wird hierdurch die historische

Bestimmbarkeit des einzelnen Kunstwerks ermöglicht, wobei aber stets zu bedenken ist, daß die Kulturbedeutung eines Objekts, soweit es als Ganzes in Betracht kommt, nicht auf dem beruht, »was ihm mit anderen Wirklichkeiten gemeinsam ist, sondern gerade auf dem, was es von den anderen unterscheidet[1])«.

§ 11.

Auf Grund der Einsicht in die einzelnen Entwicklungsfaktoren dürfen wir die beliebte Streitfrage aufwerfen, ob eine Periodizität der Entwicklungsepochen statthat. Ohne Erfüllung jener unerläßlichen Voraussetzung bleibt es unklar, was eine wirklich oder bloß vermeintlich aufgefundene Rhythmik eigentlich bedeutet. Sie wird zu einer geheimen mystischen Kraft, der sich irgendwie die historischen Tatsachen fügen[2]). Es ist nicht zu verkennen, daß die Versuche, eine Rhythmisierung im Kunstverlauf zu gewinnen, eines sich immer mehr steigenden Zuzuges erfreuen. Wölfflin und Lamprecht unterstützen sie; Richard Hamann legt seinem Werk über »die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert« einen bestimmten Rhythmus der Entwicklung zugrunde; gleiches tun Karl Scheffler im »Geist der Gotik« und Ernst Cohn-Wiener in seiner »Entwicklungsgeschichte der Stile«. G. F. Hartlaub unterscheidet drei Hauptarten schöpferischen Verhaltens zur Welt, die in regelmäßigem Nacheinander folgen sollen, und gibt von ihnen geleitet »die Stilentwicklung der Plastik«. Unverhältnismäßig weiter gehen aber Forscher wie z. B. Werner von Hoerschelmann[3]), der »nach dem Prinzip zunehmend realistischerer Wiedergabe des gemeinten Gegenstandes zwanglos eine Stufenfolge in der Entwicklung der

---

[1]) Heinrich Rickert, a. a. O., S. 88.

[2]) Zur Kritik vgl. die Ausführungen bei Arthur Liebert, Der Geltungswert der Metaphysik; Berlin 1915, S. 36 ff. — Ein sehr reiches Material bietet das Werk von Karl Marbe über »Die Gleichförmigkeit in der Welt«; München 1916.

[3]) Werner von Hoerschelmann, Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik; 1907, 4. Heft der Lamprechtschen Beiträge . . .

Ornamentik« aufstellt, die »im großen und ganzen durchaus demjenigen Entwicklungsgang« entspricht, »welcher nach Untersuchungen auf gleichem Gebiet für die allerverschiedensten Völker als der allgemeine und gesetzmäßige gelten muß«. Und Hermann Ebbinghaus[1]) nimmt einen durchgehenden Entwicklungsrhythmus an, dessen drei Glieder Naturalismus, Idealismus und Realismus bilden. In der klassischen Archäologie regt sich das gleiche Streben: die Anschauungen von Arnold von Salis haben wir bereits kennen gelernt; und ähnlich lehrt Franz Winter[2]) einen »Kreislauf« in fester Ordnung, der aus dem Wesen der Kunst selbst zu erklären ist[3]). Durch Oswald Spenglers viel gelesenes Werk »Der Untergang des Abendlandes« ist diese Auffassung in weitesten Kreisen bekannt geworden.

Wir wollen gewiß nicht all die erwähnten Versuche — denen sich zahlreiche andere anschließen — auf den Grad ihrer Berechtigung prüfen, sondern bloß nach dem Sinn fragen, der überhaupt das Wagnis derartiger Versuche rechtfertigt. Mit der Klärung dieses Sinnes gewinnt die Forschung erst sicheren Boden, während heute viel Arbeit unnütz vertan wird, weil es an der hellen Bewußtheit der Methode fehlt. Nun können die Versuche gewiß nicht a priori deshalb abgelehnt werden, weil sie angeblich der historischen Begriffsbildung widersprechen, da sie nicht dem Individuellen gelten, sondern dem immer Wiederkehrenden[4]). Sicherlich ist der hier gerügte Fehler oft und oft eingetreten, und er muß nachdrücklich zurückgewiesen werden. Aber er liegt nicht notwendig im Wesen der Versuche, eine rhythmische Periodisierung festzustellen, sondern im Mißbrauch, der mit diesen Versuchen getrieben wird. Kein ernster Forscher

[1]) Ebbinghaus, Grundzüge der Psychologie; herausgegeben von Ernst Dürr; Leipzig 1913, II, S. 683.

[2]) Franz Winter, Von vergleichender Kunstgeschichte; Kunst und Künstler, 1918, XVII, 2.

[3]) Über andere Versuche rhythmischer Periodenbildung vgl. Hans Tietze, a. a. O., S. 96 ff., dessen Kritik manch beachtenswerten Gesichtspunkt erbringt.

[4]) Vgl. Georg Mehlis, a. a. O., S. 188 ff.

meint, antikes und modernes »Rokoko«[1]) seien dasselbe; aber die Verwandtschaft, die hier trotz aller Verschiedenheit obwaltet, trachtet er durch Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Tendenzen zu deuten und durch die Angabe, warum diese Tendenzen in dieser Weise wiederkehren müssen. Ist die Regelmäßigkeit festgestellt, dient sie als Mittel der historischen Findung, indem sie gerade die zeitlich-örtliche Stellung des Einzelnen bestimmen hilft. Ob ihr dies glückt, ist eine andere Frage: die Absicht ist aber jedenfalls nicht die, das Individuelle einfach im Allgemeinen aufzulösen, sondern im Gegenteil mit Hilfe des Allgemeinen zum Individuellen vorzudringen. So wird dadurch der Rahmen historischer Forschung keineswegs gesprengt, und bei richtiger Handhabung der Methode muß man nicht befürchten, daß ein gewalttätiger Einbruch der Naturwissenschaft in die Geisteswissenschaft erfolgt[2]). Wir fragen uns aber, wieso es überhaupt zu jener »mystischen« Rhythmisierung kommen kann. Darauf gibt es nur eine in ihrer Schlichtheit fast triviale Antwort: weil es im Wesen des Menschen und dem der Kunst begründet ist. Würden die Menschen prinzipiell auf jeden Reiz ganz anders reagieren, wäre jeder Versuch, hier rhythmische Periodisierungen gewinnen zu wollen, ein törichtes Unterfangen. Wir vermuten aber mit Recht, daß Menschen — vor ähnliche Lagen gestellt — ähnliche Entscheidungen fällen. Tritt jedoch eine ganz abweichende Entscheidung auf, vermag das darauf zu beruhen, daß entweder die Lagen nur scheinbar ähnlich waren, oder daß bei der Wahl der Entscheidung eben andere Faktoren mitspielten. Wir werden zu dieser Untersuchung hingeführt, gerade weil unsere Erwartung enttäuscht wurde. Wenn ferner ein Kunstwerk von dem anderen sich allemal so unterscheiden müßte, wie ein Schuh von einem Stück Kohle, wäre nur eine sehr äußerliche Gruppierung möglich. Aber dadurch,

---

[1]) Zum antiken Rokoko vgl. den reizvollen Aufsatz von Wilhelm Klein in der Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., XX, 1909, S. 101.

[2]) Vgl. Richard Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte . . ., a. a. O., S. 104.

daß Kunstwerke nicht nur ihren einzelnen wesenhaften Seiten nach, sondern auch in Hinsicht auf den gesamten Gestaltungszusammenhang innere, sachliche Verwandtschaft offenbaren können, ist prinzipiell die Grundlage zu der Frage geschaffen, ob eine Periodisierung und rhythmische Gliederung sich tatsächlich auffinden lassen. Was kann eine rhythmische Periodisierung der Kunst bedingen? Wir sagten, daß Menschen in ähnlichen Lagen im allgemeinen ungefähr ähnlich handeln. Gewiß sind nicht alle Menschen gleich; und verschiedene Typen werden sich anders benehmen, so z. B. der Jüngling vielleicht anders als der Greis, der Mann anders als die Frau. Und innerhalb der Typen zeigen sich zahllose individuelle Unterschiede. Wir dürfen aber trotzdem — mit der nötigen Einschränkung — behaupten, daß ähnliche Menschen in ähnlichen Lagen eine ungefähr ähnliche Kunst erzeugen werden. Sicherlich werden niemals genau die gleichen Umstände gegeben sein. Es wäre ein unendlich unwahrscheinlicher Zufall, wenn die gesamte Konstellation der in Frage kommenden Bedingungen in durchaus derselben Weise wiederkehren würde. Sollte trotzdem dieses Ereignis eintreten, wäre es doch wesentlich verschieden von seinem Urbild, weil dessen Vorhandensein mittelbar einen Wirkungsfaktor abgeben könnte, ähnlich wie die zweite Lesung eines Gedichts eine andere ist als die erste. Durch den zeitlich-räumlichen Stellenwert, der einem Ereignis zukommt, wird es ein anderes, weil anderes ihm vorgeht und anderes neben ihm liegt. Was auf der einen Stufe höchste Leistung bedeutet, mag auf der anderen platte Selbstverständlichkeit sein. So ausgeschlossen die Wiederkehr des absolut Gleichen auf dem Gebiete der Kunst erscheint, so sehr ist die Wiederholung von Ähnlichem und Verwandtem möglich. Aber auch die Menschen unterscheiden sich nach Begabung, Temperament usw., mögen nun diese Unterschiede national, kulturell oder individuell bedingt sein. Dadurch ist mannigfacher Gruppenzusammenschluß möglich. Und diese Ähnlichkeiten können gewiß so weit gehen, daß sie verwandte Grundeinstellungen der Welt

und dem Leben gegenüber schaffen, und diese Verwandtschaft der Grundeinstellungen in eine Verwandtschaft der Gestaltungszusammenhänge in der Kunst einmündet. Dann dürfen wir mit einer mehr oder minder hohen Wahrscheinlichkeit sagen, daß auf Grund des Eintretens »dieser« Tatsachen »jene« zu erwarten sind. Gewißheit der Vorhersage ist aber darum ausgeschlossen, weil wir nicht überschauen können, ob und wann andere Faktoren eingreifen[1]), welche die ganze Berechnung über den Haufen werfen. Sie war aber darum doch nicht wertlos, denn gerade die Unmöglichkeit ihrer Anwendung zwingt dazu, nach jenen anderen Faktoren zu fahnden. Darum kann auch niemals jene »Gesetzlichkeit« — die in der Praxis bloß typische Regelmäßigkeit bedeutet — das alles heilende und versöhnende Mittel sein; bedient man sich ihrer rücksichtslos und mechanisch, werden nur die Tatsachen vergewaltigt, und der ganze Reichtum der Beziehungen, die hier mannigfach sich kreuzend obwalten, versickert in einigen wenigen ähnlichen und farblosen Linien, die alles treibende Leben aufsaugen. Man hat dann ob des Gerüstes an den Bau vergessen, und man sieht auch nur die nackten, dürren Stäbe des Gerüstes. Wenn sich dagegen die Historiker und die ihnen nahe stehenden Philosophen leidenschaftlich auflehnen, kämpfen sie gerade für das, was Würde, Stolz und Eigenrecht ihrer Wissenschaft besiegelt.

Bisher gingen wir lediglich davon aus, daß Menschen vor gleiche oder — besser gesagt — annähernd gleiche Lagen gestellt im allgemeinen typisch ähnlich handeln werden, aber damit erzeugen sie zugleich wieder annähernd gleiche Lagen, und diese wirken dann wieder in gleichem Sinne weiter, so daß die Regelmäßigkeit immer größere Kreise zieht. Und das geht so weit, bis durch störende Einflüsse die Analogie der Verhältnisse durchbrochen wird. Damit ist gleichsam ein neuer Anfang geboten: eine neue Aufgabe. Ihre schrittweise erfolgende Bewältigung kann abermals im allgemeinen dem

---

[1]) Vgl. Eduard Meyer, a. a. O., S. 32 ff.

Verlauf entsprechen, wie überhaupt derartige Aufgaben erfüllt werden. Vielleicht vermögen wir von einer mehrfachen Periodizität mit Recht zu handeln, korrespondierend den einzelnen Entwicklungsfaktoren, die wir kennen lernten. Was wäre also unter einer Rhythmik des immanenten Faktors zu verstehen? Wir faßten diesen Sachverhalt so auf, daß die gestellten Kunstprobleme als Aufgaben wirken, und die Lösung dieser Aufgaben wieder neue Probleme zeitigt. Dieser Weg läßt sich aber keineswegs logisch aus dem Wesen der Kunst begreifen. Rein logisch kann die Abfolge genau so von der strengen Gebundenheit, wie von der freien »Natürlichkeit« ausgehen, oder vom Linearen zum Malerischen, wie umgekehrt. Daß aber die Lösung der Aufgaben in einer bestimmten, nicht umkehrbaren Reihenfolge sich abspielt, hat vorwiegend psychologische Ursachen. Diese können annähernd gleich bleiben auch bei größter Verschiedenheit der Inhalte. So vermögen verschiedene immanente Stilphasen gewonnen zu werden. Damit ist freilich nicht gesagt, daß jeder Stil sie alle durchlaufen müsse, noch auch mit welcher Schnelligkeit dies zu geschehen habe. Den Grad der Bewegung können verschiedene Umstände verlangsamen oder beschleunigen, die Entwicklung des Stils kann abbrechen, oder es mischen sich anderweitige Störungen ein. Zeigen sich solche Abweichungen vom Normalen, dann sind sie gerade die eigentlichen Forschungsfragen. Eine andere Periodizität würde vielleicht dem kulturellen Entwicklungsfaktor entsprechen: wie entsteht überhaupt eine neue Kultur? sind da gewisse formale Regelmäßigkeiten auffindbar? und ist in der Aufeinanderfolge der Kulturen eine gewisse Rhythmik zu bemerken, und worauf fußt diese? Wie verhalten sich diese Tatsachen zur Kunst, in welcher typischen Weise spiegeln sie sich in ihren Gestaltungsproblemen wieder? Und ebenfalls anders wäre die Periodizität beim nationalen Faktor: sicherlich sind es verschiedene Kulturstufen, die eine Nation der Reihe nach erklimmt, und somit wäre diese Frage auf die vorhergehende zurückgeschoben. Aber es bleibt verschiedenes übrig, was diese Zurückschiebung

nicht erlaubt: ist vielleicht die Folge der Kulturen dadurch bedingt, daß verschiedene Nationen in den Vordergrund treten und ihrer Art gemäß sich entfalten; oder ergeben sich typisch wiederkehrende Erscheinungen dadurch, daß ein Volk die führende Kulturrolle ergreift; was für Eigenschaften sind dazu erforderlich und wie müssen diese im Verhältnis zu jener Kultur beschaffen sein; oder zeigt sich eine allgemeine Regelmäßigkeit im Verhalten in der Kultur rückständiger Völker zu den führenden usw. Nirgends will ich hier Fragen lösen oder auch nur erörtern, was zu ihrer Lösung bereits beigetragen wurde. Jede derartige Untersuchung würde ein ganzes Werk erheischen, und manche könnte wahrscheinlich wegen mangelnder Vorarbeiten noch gar nicht durchgeführt werden. Aber die prinzipiellen Problemsetzungen oder — noch bescheidener gesagt — ihre Ansatzpunkte sollen hier aufgedeckt werden. So weisen wir noch auf den individuellen Faktor hin: ist etwa in dem, was man Jugend-, Reife- und Altersstil eines Meisters nennt, eine allgemeine Periodizität zu entdecken, die mit dem psychologisch normalen Entwicklungsgang einer Persönlichkeit zusammenhängt oder mit dem des künstlerischen Schaffens. Selbstverständlich wird es bei all diesen Periodizitäten — auch wenn sie in ihrer Gesamtheit überzeugend und völlig exakt nachgewiesen wären — an zahlreichen Ausnahmen nicht fehlen. Denn immer handelt es sich nur um Regelmäßigkeiten, deren Eintreten mit Wahrscheinlichkeit zu erwarten ist[1]). Bei der ungeheueren Komplexität der mitspielenden Bedingungen ist niemals mit Sicherheit zu sagen, was tatsächlich eintritt.

Dann müßte man sich dem ungemein schwierigen Geschäft unterziehen, das Verhältnis dieser verschiedenen Periodizitäten zueinander und zur Kunst zu bestimmen. Worauf gehen eben die Ähnlichkeiten der Gestaltungsknüpfungen zurück? Redet man lediglich von einer Periodizität der Kunstentwicklung, ist das so lange ganz unbestimmt, als nicht

[1]) Vgl. Anton Marty, Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie; Halle a. S. 1908, I, S. 758.

klargelegt ist, um welche Periodizität es sich dabei eigentlich handelt, ob um die des individuellen Faktors, des nationalen, des kulturellen oder des immanenten. Gerade weil es sich um so vielfache Periodizitäten handeln kann, wird man gleich im vorhinein den Versuch verabschieden müssen, an einer einzigen gleichsam alles aufspulen zu wollen. Weil diese Vielheit in Frage kommt, ist auch deswegen bereits die Wiederholung des Gleichen ausgeschlossen: mögen etwa zwei Werke auf der nämlichen Stufe einer gewissen Periodizität — der kulturellen angenommen — stehen, ihre Stellung innerhalb der anderen Periodizitäten wird gewiß nicht die mathematisch gleiche sein: die immanente wird sich nicht gleichsam auf dem nämlichen Punkt befinden, und ebensowenig die nationale. Das eine Werk kann ferner dem Frühstil eines Künstlers angehören, das andere dem Altersstil. Dabei ist völlig davon abgesehen, daß die Zuordnung zu einer bestimmten Zeit, Nation und Individualität Unterschiede schafft, die niemals irgendwie von der Periodizität her begriffen werden können, selbst wenn ihre Bedeutung noch so scharf herausgearbeitet wird. Wir gelangen aber durch diese Bemühung in den Stand, kunstwissenschaftliche Leitbegriffe zu prägen, die »so definiert werden müssen, daß sie mit einem bestimmten qualitativen Inhalt ausgezeichnet gleichzeitig eine bestimmte Störung des historischen Verlaufs der Kunstentwicklung bezeichnen, dem dann die Geschichte durch Hinzufügung der Inkonstanten, die die Stelle der qualitativen Entwicklungsreihe angibt, eine bestimmte zeitörtliche Attribution zuweist[1])«. Um ein deutliches und sehr einfaches Beispiel hier anzuführen, lesen wir folgende Worte von Théodore Duret[2]) in seinem Werke über »Edouard Manet«: »Was im Falle Manet passierte, war im großen ganzen der gewöhnliche Lauf der Dinge. So wie man ihn behandelte, so waren immer alle großen Neuerer behandelt worden, die sich gegen die hergebrachte Art auf-

[1]) Richard Hamann, a. a. O., S. 148.

[2]) Deutsche Übersetzung von E. Waldmann; Berlin 1910, S. 117 f; vgl. auch sein Buch über »Die Impressionisten«; Berlin 1914, 2. Aufl.

lehnten und eine neue einführen wollten. Mit Beschimpfung fing es an. Man lehnte seine Werke ab, in Bausch und Bogen, als Leistungen eines ungeheuerlichen Geschmackes und eines ordinären Schaffens; aber so sehr man sie mißachtete, man sah sie sich doch jedes Jahr wieder an, man blieb davor stehen und so wurde man, ohne es zu wissen, mit ihnen vertraut, und die Eigenschaften, die sie mit anderen Werken gemein hatten, ließ man sich nach und nach gefallen. So erklärt sich der Erfolg des ‚Bon Boch'. Das Bild zeigte in seiner ganzen Konzeption nicht jene Art von absoluter Neuheit, über die man sonst empört war, und so ließ man sich ausnahmsweise einmal herbei, es zu loben. Wie das so zu gehen pflegt — das erste Werk, mit dem Manets Kunst Beifall fand, war eines, in dem seine Eigenart etwas gemildert erscheint, das aus irgend einem Grunde seine gewöhnliche Kühnheit nicht oder doch nur versteckt zeigt. Wirkliche Genialität läßt man sich ja immer erst nach und nach gefallen.« Auch glaubte man, den »heilsamen« Einfluß von Franz Hals zu bemerken. So wirkt demnach Gewohnheit des Publikums mit; dann wird ein Werk in Beziehung zu anerkannten Werten gebracht; mit Gewinn dieser Ahnenreihe erwirbt es Legitimität, und man muß zugeben, daß der Künstler immerhin etwas »könne«. Von diesem »populären« Werk führt der Weg weiter zu den ferner Stehenden, bis auch sie allmählich Verständnis finden und dem Genuß sich öffnen. Dieser Weg der Rezeption einer neuen Kunst scheint bis zu einem gewissen Grade typisch; wir begegnen ihm bei den verschiedensten Gelegenheiten, bisweilen auch in der variierten Form, daß zuerst Werke von »Schülern« gefallen, die mehr einem Kompromiß zuneigen, als der Meister, wobei also der Meister später in den Lichtschein des Ruhmes emporgehoben wird als der Künstler zweiten Ranges. Ich behaupte nicht, man müsse gerade diese Regelmäßigkeit gelten lassen, aber die Art wird dadurch beleuchtet, wie überhaupt solche Regelmäßigkeiten gefunden werden, und daß dann ein Begriff aufzustellen ist, der die Struktur des betreffenden Vor-

ganges aufweist. Sache der Forschung ist es natürlich nicht, allenthalben diesen Begriff aufzupressen wie eine Stampiglie, sondern zu prüfen, ob er im gegebenen Falle anwendbar erscheint, und warum gewisse Unterschiede vorhanden sind, die durch ihn nicht gedeutet werden können. Damit sind wir mitten drinnen in den Untersuchungen über »das Leben der Stile«; denn über ihren Gang werden wir zum Teil gewiß durch die Tatsachen der Periodizität belehrt.

Im vorhinein zu fordern, daß der Entwicklungszug aller Künste gleich sein müsse, ist zweifellos unberechtigt. Das würde voraussetzen, daß das Wesen der verschiedenen Kunstarten annähernd das gleiche sei; und diese Voraussetzung ist falsch. Wir dürfen im Gegenteil annehmen, daß manche Kunstzweige kraft ihres Wesens mehr vom nationalen als vom kulturellen Faktor abhängen, und das würde bereits die Linien des Entwicklungsbildes erheblich verschieben. Auch kann in der einen Kunst der immanente Faktor eine größere Rolle spielen als in der anderen. Darnach wäre zu prüfen, wie sich die einzelnen Faktoren zu Musik, Plastik, Malerei, Poesie verhalten, wobei noch weitere Unterschiede gemacht werden müßten, weil die genannten Teilungen allzu grob sind. Aber all diese Untersuchungen sind über die ersten Anfänge noch nicht hinausgediehen, und häufig fehlt leider das Bewußtsein von ihrer Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit. Auch die Frage gehört hierher, daß es in der Eigenart mancher Völker begründet liegt, die Probleme der Kunst möglichst »logisch« zu entwickeln[1]), so daß dann der immanente Faktor viel mehr zu seinem Rechte kommt als bei Völkern, deren Eigenart diesem Rationalismus geradezu widerstreitet, in der die individuelle Eigenwilligkeit z. B. einen freien Spielraum erheischt. Es ist kein Zufall, daß Forscher, die von gräko-romanischer Kunst ausgehen, gewöhnlich übertriebene Vorstellungen von der Logizität der Entwicklung hegen. Auch ist es eine bekannte Tatsache, daß den Sinn verschiedener Zeiten verschiedene Völker am besten erfüllen,

[1]) Vgl. z. B. G. Fr. Muth, Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen; 1911, 15. Heft der Lamprechtschen Beiträge.

weil er ihrem Wesen angemessen ist. Die Zeit hebt sie dann hoch, während eine andere sie in Schatten rückt. Man wird um den Sachverhalt nicht herumkommen, »daß jedes Volk in seiner Kunstgeschichte Epochen hat, die vor anderen als die eigentümliche Offenbarung seiner nationalen Tugenden erscheinen. Für Italien ist es das 16. Jahrhundert, das am meisten Neues und nur diesem Lande Eigenes hervorgebracht hat, für den germanischen Norden ist es das Zeitalter des Barock. Dort eine plastische Begabung, die auf der Basis des Linearismus ihre klassische Kunst gestaltet, hier eine malerische Begabung, die im Barock sich erst eigentümlich ausspricht[1])«. So ist der Tatsache, daß jedes Volk seinen Ehrentag findet, das Befremdliche genommen, und auf ähnliche Weise wird es verständlich, warum ein Volk plötzlich nicht mehr mit der Entwicklung geht, sondern stehen bleibt usw. Ein lange Zeit »schlafendes« Volk vermag wieder »lebendig« zu werden, falls die Kultur eine seinem Wesen entsprechende Form annimmt, und es deswegen in den Vordergrund tritt. Es wird dies ja nicht die einzige Ursache sein, denn Schicksale und Eigenart des Volkes bestimmen mit, ob es überhaupt noch fruchtbar zu schöpferischer Arbeit ist, oder diese Fähigkeiten aus irgendwelchen Gründen verkümmert sind. Auch kann es selbst schon jene Wendung der Kultur veranlaßt haben, die es in die Höhe trägt. Wir wollen hier keineswegs — mit diesen mageren Bemerkungen — den Kreis der Möglichkeiten schließen; es handelt sich in erster Linie darum, das Bewußtsein für die Fülle von Möglichkeiten zu schulen. Ist an einigen Typen ihre Eigenart erkannt, wird dadurch im praktischen Betrieb der Gedanke nahegelegt — wo es nottut — nach einer derartigen Möglichkeit zu suchen. Eine mechanische Übernahme wird der individuelle Fall niemals gestatten. Der Gefahr einer Vergewaltigung durch abstrakte Formeln steht die andere gegenüber, daß die Zufälligkeit und Einzigkeit des gerade gegebenen Falles den allgemeinen

---

[1]) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; München 1915, S. 250 f.

Leitbegriff durchsetzt, auf ihn abfärbt. Das ist das traurige Schicksal der meisten Theorien, die für den Einzelfall zurecht gezimmert werden; der Sonderfall gebiert sie, und sie hauchen ihr Leben aus in den zahllosen Widersprüchen, in die sie sich verstricken.

Mit den vorstehenden Darlegungen ist bereits angedeutet, daß wir durchaus nicht der Meinung huldigen, jedes Werk müsse dem herrschenden Zeitstil angehören, oder man müsse diesen so weit spannen, daß er eben alles umfasse. Oft verrät ein Werk gerade durch seine gegensätzliche Stellung zum herrschenden Stil die Abhängigkeit von ihm, aber es ist nicht einzusehen, warum es nicht auch relativ unabhängig sein könnte, nicht etwa von der Zeit, aber von dem dominierenden Zeitstil. Er muß ja nicht derart eine Zeit erfüllen, daß die lückenfreie Gesamtheit ihrer Tendenzen in ihm Verwirklichung gewänne. In ihr laufen auch Tendenzen, die nicht »berühmt« sind, nicht »tonangebend« werden, weil sie der Grundeinstellung der Zeit widerstreiten. Sie kommen für uns weniger in Betracht, soweit es sich dabei um »reaktionäre« Strömungen handelt, um erstarrende Überbleibsel eines früheren Stils, also um das aussterbende Alte, aber gar sehr, wenn sie eben die Tendenzen sind, deren allgemeiner Durchbruch sich erst später vollzieht, also Vorläufer in diesem Sinne. Indem so verschiedene »Stile« nebeneinander Platz haben, wobei der eine anfängt, der andere stirbt, ein dritter wieder auf der Höhe steht, wird erst ihr gegenseitiges Ineinandergreifen, ihre Vermischung und Durchdringung möglich, eben das, was ihr tatsächliches Leben ausmacht[1]). Dabei ist hier noch von den immanenten, nationalen, örtlichen und individuellen Faktoren abgesehen, die aber alle in Rechnung gesetzt werden müssen, denn sie sind ja nicht als selbständig laufende Räder zu betrachten, sondern als Räderwerk, das zusammenwirkt. Und nur in der Theorie ist es möglich und auch nötig, jene prinzipiellen Sonderungen zu vollziehen, die aber lediglich

[1]) Vgl. die Bemerkungen von R. Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte . . ., a. a. O., S. 113.

Abstraktionen bedeuten: denn Kunstwerk reiht sich an Kunstwerk; und nicht eine Kunstseite an die andere in getrennter Folge. Daran wird in der Praxis häufig vergessen; und die Früchte zeigen sich in schiefen Blickeinstellungen und einseitig verkrampften Deutungsversuchen. Wollen wir unsere Fragen weiterspinnen, erweckt es vielleicht Verwunderung, wieso ein neuer Stil — sobald er zur Herrschaft gelangt oder am Wege zu ihr begriffen ist — sehr bald zahlreiche Begabungen vorfindet, die gleich Pilzen nur so emporzuschießen scheinen. Kurz vorher war von Begabungen gerade dieser Art kaum noch etwas zu merken. Sicherlich beruht das darauf, daß die Jungen eben von diesem Geist erfüllt sind, er in ihnen wirkt und lebt. Aber das genügt allein noch nicht zur Erklärung: wie zaubert dieser neue Geist jene Begabungen hervor? Dabei denken wir nicht an die Unzahl der Halbtalente, die immer »so« und auch »anders« können; sie sind stets die Mitläufer, auch wenn sie stolz voranzulaufen wähnen. Sie bilden bloß die Masse, durch die der Stil seine Breitenausdehnung gewinnt. Viel bedeutsamer ist es jedoch, daß sich in dem Stil eben jene Begabungen betätigen, für die er Platz schafft. Es ist ein anderer Typ Mensch, der zur Höhe kommt; er war gewiß schon früher da, aber nun kann er sich erst voll entfalten und entwickeln, und die anderen Typen beugen sich zum Teil vor ihm, indem sie bewußt oder unbewußt seine Art anzunehmen trachten[1]. Darum sind auch meist die »Vorhutnaturen« — um mich eines Lichtwarkschen Terminus zu bedienen — die »Ahnen« oder »Stammväter« eines Stils sehr wertvolle Gestalten: denn es gehört starke Kraft dazu, starrsinnig und eigenwillig seinen Typ durchzukämpfen, wenn ein anderer regiert, und nicht entmutigt zu werden durch Spott oder Interesselosigkeit. Dadurch, daß aber die Begabungen der anderen Typen immer vorhanden sind, nur unter der Oberfläche liegen, herrscht auch stets die Bereitschaft, ans Licht der Oberfläche empor-

[1]) Vgl. Hermann Nohl, Typische Kunststile in Dichtung und Musik; Jena 1915, S. 37 ff.

zuschnellen, wenn die Umstände es gestatten. Auch diese ständig variierende Spannung, sowie der Kampf zum Teil polar entgegengesetzter Kräfte gehören zum Leben des Stils; sie schleifen an ihm als fördernde oder hemmende Momente. All dies durfte nur schematisch skizziert werden, und dabei ist es noch lange nicht alles, was der Darstellung wert wäre. Weiterzubauen und auszubauen ist Sache der allgemeinen Stilwissenschaft als eines besonderen Abschnittes der allgemeinen Kunstwissenschaft. An Bausteinen, welche die Forschung erobert hat, fehlt es nicht; aber die Steine liegen vielfach planlos umher, weil die Baumethode fehlt; und dadurch kommt auch der Nutzen nicht voll zur Geltung, den jene schon vorhandenen Bausteine leisten könnten. Das ist aber ein Arbeitsfeld, dessen Durchackerung gewiß nicht von einem einzelnen vorschnell vollbracht werden kann; das gemeinsame Schaffen vieler ist nötig. Die Gemeinsamkeit vermag sich jedoch erst einzustellen, wenn Verständigung erzielt ist über die Grundlagen und den einzuschlagenden Weg.

§ 12.

Damit glauben wir, die wichtigsten Problemstränge der allgemeinen Kunstwissenschaft aufgewiesen zu haben, sowie den sachlichen Zwang ihres Zusammenschlusses und ihrer Behandlung. Keineswegs schmeicheln wir uns aber, alle Probleme auch nur namentlich angeführt zu haben, denn die Absicht, eine vollständige »Mustertafel« zu entrollen, lag uns fern. Hoffentlich gewannen wir jedoch insoweit Vollständigkeit, als kein bedeutsames Problemgebiet der allgemeinen Kunstwissenschaft[1]) unberührt blieb. Wir wollen nicht etwa zum Abschluß noch einige Nachträge anflicken, denn das wäre ein durchaus verfehltes System, das derartiger loser Ergänzungen bedürfte. Wir fragen vielmehr, wo innerhalb

[1]) Über das Verhältnis der allgemeinen Kunstwissenschaft zu Kunstkritik und Kunstbetrieb vgl. meine Abhandlung »Kunstphilosophie und Kunstleben« in Kunst und Künstler, XVII, 1, 1918.

unseres Systems gleichsam die Ansatzpunkte liegen, von denen aus die Probleme behandelt werden sollen, die manche vielleicht in unseren Betrachtungen vermißt haben. Wenn heute von vielen Seiten — und zwar mit vollem Recht — das alte Verlangen aufgenommen wird nach einer Theorie der einzelnen Kunstzweige, kann die Einreihung dieser Fragen für uns nicht zweifelhaft sein, wenn auch aus ihrer weiteren Verfolgung immer neue Probleme erwachsen und erwachsen müssen. Wir haben bereits in dem ersten Kapitel dieses Buches jener Fragen gedacht. Wird von einer Theorie der Wortkunst, der Musik, der Radierung usw. gesprochen, wissen wir, daß es sich hierbei um die Gliederung der Kunst nach dem Material handelt, also nach einer Bedingung ihrer Gegenständlichkeit, und daß aus der künstlerischen Eignung der betreffenden Materialien die Sonderarten der betreffenden Kunstzweige begriffen werden müssen. Natürlich kann und darf eine derartige Theorie nicht in der reinen Untersuchung des Materials stehen bleiben, sondern sie fragt weiter, was gerade aus diesem Material folgt für Darstellungsweise, Darstellungswert, Seinsschicht, Kunstverhalten, für die Realisierung bestimmter Werte, für das Schaffen des Künstlers usw. Es sind mehr oder minder breite Spannweiten, die gleichsam das Material offen läßt; gewissen Möglichkeiten scheint es zugeordnet, andere schließt es wieder aus. So eröffnet sich uns hier kein neues Problemgebiet, dessen prinzipieller Sinn erst aufgehellt werden müßte, sondern die ganzen Probleme liegen in Verfolg einer uns bereits bekannten Problemstellung. Wir wissen ferner, daß nicht alle »Künste« der Gliederung nach dem Material entspringen: der Unterschied des Lyrischen zum Epischen z. B. ist nicht durch das Material bedingt. Dann muß gefragt werden, auf welches Gliederungsprinzip sich jene Besonderheiten aufbauen, und wie sich dieses zu den anderen verhält. Aber es ist keineswegs ausgemacht, daß stets ein einziges den Rechtsgrund bildet, sondern eine bestimmte Konstellation der künstlerischen Gegenständlichkeitsbedingungen kann fundieren. Wir haben einige dieser Typen

bereits durch Beispiele belegt, auf die wir hier zurückverweisen. Im allgemeinen wird da — wie auch schon erwähnt wurde — nicht das Systembedürfnis der allgemeinen Kunstwissenschaft maßgebend sein, sondern das Erfordernis der Praxis. Denn daß unter der Unzahl von Möglichkeiten gerade einige besondere Bedeutung besitzen, darüber belehren uns der Kunstverlauf und der Betrieb der einzelnen Kunstdisziplinen. Unsere Aufgabe muß es dann bilden, nicht nur den systematischen Unterbau zu vollziehen, sondern auch darauf zu antworten, warum eben diese Möglichkeiten jener auffallenden Bevorzugung sich erfreuen. An dem festen Gefüge der allgemeinen Kunstwissenschaft wird nicht durch die Tatsache gerüttelt, ob es eine Landschaftsmalerei gibt und ob sie gepflegt wird, und ob Porzellanerde entdeckt ist oder nicht. Die Grundprobleme vom Wesen der Kunst, von ihrer Gegenständlichkeit und ihrem Wert, von der Beschreibung, dem künstlerischen Schaffen und den Stilfaktoren werden dadurch nicht im mindesten berührt, geschweige denn verschoben. Nur eine Kunstphilosophie, die hochmütig wähnt, den gesamten Entwicklungsgang der Kunst in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nach allen seinen Möglichkeiten hin bestimmen zu können, muß — veralten. Sie ist zur Unfruchtbarkeit verdammt, weil alle ihre Gesichtspunkte dogmatisch erstarrt, ihre Kategorien begrenzt sind; sie ist ebenso »vollständig«, wie unbeweglich und anpassungsunfähig. Sie nimmt die Gegenwart für das Ende und endet darum mit der Gegenwart. Sie ist aber auch sachlich verkehrt, weil sie nicht das prinzipiell Geltende scheidet von dem, das wird und stirbt und in unzähligen Formen lebendig stets sich wandelt. Für uns kann die allgemeine Kunstwissenschaft nie fertig werden, solange es eine Kunst gibt, weil von ihr aus immer neue Probleme in ihr System einströmen, aus dem sie wieder gleich neuen Setzlingen hervorbrechen. Es ist aber individuell-tatsächliche Verfehlung des Systems und gewiß nicht in seinem Wesen begründet, wenn es umgebogen und abgeändert oder gar gestürzt wird. Soweit es wahrhaft an-

gemessen ist, kann es sich bloß um neue Probleme handeln, die bereits in den großen Problemgebieten verankert sind. Mag die Lösung dieser neuen Probleme noch so schwierig sein — und sich steigernde Schwierigkeiten sind wohl anzunehmen — es bedarf doch keiner »neuen« Grundlegung: es scheint ihr im Gegenteil alles zu entwachsen, als eine immer neue Blüte an ihrem Baum. Denn wie sollte es auch die Kunst anfangen, die Voraussetzungen zu sprengen, an die überhaupt ihr Sein gebunden ist. Sicherlich halte ich meine eigene »Grundlegung« nicht für die endgültige, zeitenüberdauernde; aber die Grundlegung, die als Ziel vorschwebt, muß jene Eignung aufweisen: die feste Sicherung, die nicht durch jede neu auftauchende Frage ins Schwanken und Rollen gerät. Gewiß können etwa die Einsichten über Möglichkeit und Wesen der Porzellankunst zeitlose Geltung beanspruchen und sie füllen eine Lücke der allgemeinen Kunstwissenschaft, zu der sie in jedem Sinne gehören. Aber ihre systematische Grundlage wird durch jenen Zuwachs weder verbreitet noch vertieft, sondern sie erstreckt sich auch auf dieses Gebiet; es ordnet sich ihr ein und wird dank und kraft ihrer Kategorien erobert. Gleiches gilt von der Durchführung der gesamten Theorien der Einzelkünste. So dringend wünschenswert ihre möglichst eingehende Behandlung ist, für die Kern- und Prinzipienfragen der allgemeinen Kunstwissenschaft erwächst hierdurch weder neuer Stoff noch neue Form. Genau so haben wir das Bemühen zu beurteilen, die Bedeutung gewisser strittiger Begriffe zu erkennen, wie z. B. der bekannten »klassisch« und »romantisch«. Soll es sich dabei nicht um willkürliche Festsetzung handeln oder um sklavisches Beugen unter die Verschwommenheit der Volkssprache, ist zu prüfen, ob wir diese Begriffe am angemessensten verwenden, wenn wir sie den aus der Gegenständlichkeitslehre gewonnenen Gliederungsprinzipien der Kunst einreihen als wesenhafte Möglichkeiten ihrer Gestaltung, oder wenn wir sie als Stilbezeichnung betrachten oder als Wertschichtung. Die passendste Verwendung werden wir zwar in der Richtung suchen, auf

welche die vage Bedeutung der Volkssprache unbestimmt hinweist, zugleich aber bedenken, ob wir hierfür nicht schon geeignetere Begriffe besitzen, und darum den fraglichen eine Funktion vorbehalten, die durch andere nicht oder nur recht zwangsvoll geleistet werden kann.

Mit mehr Recht könnte man vielleicht in diesem Zusammenhange eine Metaphysik der Kunst vermissen oder den Versuch, die Werte der Kunst einzuordnen in das Gesamtsystem der Werte. Das sind meiner Meinung nach allerdings Fragen, die über eine allgemeine Kunstwissenschaft und nicht nur über ihre Grundlegung hinausgehen. Sie vermag ja von sich aus gar nicht zu entscheiden, ob es eine Metaphysik gibt oder geben kann. Besteht eine solche, bildet die Metaphysik der Kunst zweifellos eines ihrer Kapitel, das aber nicht dem System der Metaphysik entrissen und dem der allgemeinen Kunstwissenschaft aufgepfropft werden darf. Es ist natürlich ausgeschlossen, daß eine Metaphysik der Kunst an den Ergebnissen unserer Wissenschaft teilnahmslos vorüberschreitet; sie bedarf ihrer ebenso wie der Ergebnisse zahlreicher anderer Wissenschaften. Sie rückt aber alle unter ihre Einstellung und Sinngebung, eben die metaphysische. Und in ihrer weiten Welt gehört der Kunst nur ein Reich. Wie nun dieser Teil mit dem Gesamtgebiet der Metaphysik zusammenhängt, welches Sein und welche Bedeutung ihm von diesem Standpunkte aus zukommen, darüber zu handeln, ist doch nur die Metaphysik berufen, niemals aber die allgemeine Kunstwissenschaft, die gar nicht auf jene Welt als Ganzes hinblickt. Gleiches gilt von der allgemeinen Werttheorie. Erteilt sie etwa den Werten der Kunst die »ewige Rangordnung« in ihrem System, stützt sie sich so gewiß auf die Ergebnisse der allgemeinen Kunstwissenschaft, wie diese wiederum werttheoretischer Fundierungen vielfach bedarf. Würde aber die allgemeine Kunstwissenschaft einmünden in allgemeine Werttheorie, würde sie eben allgemeine Wertwissenschaft, und damit wäre ihre Forschungsrichtung gebrochen. Es ist Schicksal einer jeden Wissenschaft, über sich

hinaus auf andere Wissenszweige hinzuweisen, und sie alle zusammen formen die Einheit der Wissenschaft. Vielleicht neigen manche zu der Ansicht, die ganze allgemeine Kunstwissenschaft sei nur ein Teilreich der Metaphysik, der Erkenntnistheorie, der Phänomenologie usw. Ich glaube dies zwar keineswegs, und unsere Grundlegung fundiert diesen Glauben. Aber jedenfalls wäre die allgemeine Kunstwissenschaft damit eine autonome Sonderprovinz in einem weiteren Gebiet, die eben nach ihrer Sonderart betrachtet werden müßte und deren Grenzen durch sie gezogen wären. Von sich aus ist sie nichts anderes als Prinzipienlehre der Kunst, die systematische Wissenschaft der Kunst. Zu ihrer Zielerreichung bedarf sie vieler Mittel, die ihr zum Teil andere Wissenschaften an die Hand geben. Aber wie weit sie darin geht, welcher Methoden sie sich bedient, das wird bestimmt durch ihr Streben, Wesen und Wert der Kunst zu erkennen und all die Fragen, die aus diesem Zentrum her fließen. Die Notwendigkeit ihres systematischen Zusammenhanges, sowie ihre Spannweite werden durch diesen Sachverhalt begründet und durch nichts anderes. Will man darum eine knappe Definition, kann man die allgemeine Kunstwissenschaft bezeichnen als Wissenschaft vom Wert und Wesen der Kunst. Mittelbar sind in dieser Bestimmung all die von uns behandelten Probleme beschlossen.

Von den verschiedensten Seiten her pocht man an die Grenzmauern der Ästhetik und sucht diese auszuweiten. Wir haben diese Tendenzen kennen gelernt und wollen in diesem abschließenden Abschnitt noch einmal rückblickend uns der Verlegenheiten bewußt werden, an denen der Betrieb der Ästhetik und Kunstforschung krankt, und von denen die allgemeine Kunstwissenschaft die Heilung bringen soll. Ein Cohenschüler Albert Görland[1]) — und er vertritt hier einen weit verbreiteten Typus, der in den mannigfachsten Abschattungen vorkommt — sieht da keine »Verlegenheiten«,

[1]) Albert Görland, Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie; Tübingen 1913, S. 1 ff. u. 13.

sondern fällt eine einfache Entscheidung: Kunstwissenschaft ist Theorie der Kunst. »Es gibt also gar nicht eine, nicht die Kunstwissenschaft, sondern es gibt nur eine Mannigfaltigkeit und ein Nebeneinander spezifischer, d. h. besonderer und getrennter Kunstwissenschaften. Und was diese theoretisch zu ergründen versuchen können, ist entweder nur das Poetische, oder nur das Musikalische, oder nur das Dramatische und Architektonische. Keines derselben stellt die Kunst dar, sondern eine Kunst innerhalb einer Mannigfaltigkeit von Künsten. Die Einheit der Kunst muß das Problem einer ganz anderen Wissenschaft werden, der Philosophie, indem sie eine Ästhetik des Gefühls entwirft.« Dieses »muß« erscheint völlig unbewiesen und dogmatisch. Wenn Poetik Theorie der Dichtung, Musikwissenschaft Theorie der Musik ist, liegt jedenfalls die Vermutung nahe, daß es eine allgemeine Kunstwissenschaft geben müsse, die auf die Gesamtheit der Kunst zielt und jene Theorien der einzelnen Kunstarten fundiert und erzeugt, ja überhaupt aufweist, worauf sich ihr Rechtsgrund stützt. Ob eine Ästhetik des Gefühls dieser Aufgabe genügt, ist im vorhinein zumindest zweifelhaft und alles eher als selbstverständlich. Wäre dies der Fall, müßten folgende Annahmen zutreffen: das Gemeinsame aller Kunst ist das Ästhetische oder eine besondere Form des Ästhetischen. Nur letzteres kommt hier in Betracht, da der Unterschied des Naturästhetischen zum Kunstästhetischen gerade auf diesen Grundlagen nicht in Abrede gestellt werden kann; bestünde er nämlich nicht, wie sollte dann das Sonderreich der Kunst begründet werden? Und wäre dieser Unterschied kein solcher innerhalb des Ästhetischen, dann wäre gewiß nicht das Sein der Kunst lediglich aus dem Wesen der Ästhetik ersichtlich. Die allgemeine Kunstwissenschaft müßte schon darum etwas anderes bedeuten als Ästhetik des Gefühls. Ebenso müßten Gliederung und Wertung der Kunst oder die Prinzipien ihrer Entwicklung von der Ästhetik her begriffen werden; sollten sich andere Faktoren als ästhetische dabei finden, kämen sie nur soweit in Betracht, als sie dem Ästhetischen dienen.

Aber diese Betrachtungsweise läßt sich — wie wir gesehen haben — nicht durchführen, wenn man der Kunst wahrhaft gerecht werden will. Man müßte denn die Geltung des Ästhetischen derart zerdehnen, daß es alles und nichts bedeutet. So nützen auch Görland alle seine ästhetischen Vorsätze praktisch sehr wenig, wenn er zu folgendem Ergebnis gedrängt wird, dessen Richtigkeit ich gar nicht nachprüfen will: »Somit liegt der Sinn des Tragischen in der Demut, die uns daran mahnt, daß trotz aller Vergeblichkeit unserer Taten die Aufgabe, der Vorsatz des handelnden Willens nach wie vor unangetastet bestehen bleibe.« Weder »Demut« noch die »Aufgabe des handelnden Willens« können irgendwie als ästhetische Qualitäten verstanden werden; somit läge also der Sinn der Tragödie, die doch eine Kunstart darstellen soll, in einem evident Außerästhetischen[1]). Gewiß darf man sagen: die Vermittlung zum Erleben sei eine ästhetische. Aber die Gestaltung der Tragödie ist eben in ihrer Sonderart mit bedingt durch Rücksicht auf jene in sich in keiner Weise ästhetischen Werte, und ihre Aufnahme abhängig von der Gegenständlichkeit jener Werte. Sie sind nicht um des Ästhetischen willen da, sondern dieses — besten Falles — um jener willen. Jede Poetik, ja jedes literaturwissenschaftliche Werk enthalten eine Fülle von Angaben und Normen, deren außerästhetischer Charakter jedem Zweifel sich entzieht[2]). Würde man etwa beim Tragischen von einer »Erscheinungsform« des Ästhetischen sprechen, gewänne doch diese Form gerade dadurch ihre Eigenart, daß sie mit außerästhetischen Wertlagen durchtränkt ist. Die Bedeutung dieser Formen kann doch nicht von der Ästhetik her ihre Rechtfertigung erfahren, noch auch die Tatsache, warum sich die Kunst mit besonderer Vorliebe dieser Formen bedient, die zu mindest Abweichungen vom Rein-Ästhetischen darstellen. Ihr Sinn vermag lediglich aus dem Wesen der Kunst erkannt zu werden,

[1]) Vgl. unsere eigene Tragödienauffassung in: Das literarische Echo; XXII, 22.

[2]) Vgl. die neueste Arbeit von Theodor A. Meyer, Erkenntnis und Poesie; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, XIV, 2, 1919.

das sich eben nicht im Ästhetischen erschöpft und auf die Erfüllung jener Aufgaben angelegt ist. Darunter leiden immer mehr die Forscher der Gegenwart[1]), die sich von der Ästhetik eingezwängt fühlen. So sagt Richard Müller-Freienfels[2]): »Die großen Künstler waren stets ganze lebendige Menschen, die sich nicht einer theoretischen Abstraktion zuliebe entmannten, sondern die aus der ganzen Fülle eines reichen Erlebens heraus schufen. Nur die Mittel der Wirkung waren ihnen die ästhetischen; ihre Ziele, die sie meist hatten, waren viel reicher und voller. Wie sie selber aus vollem und starkem Erleben heraus schufen, so suchten sie auch wiederum auf ein solches reiches und mannigfaches Leben zu wirken. Gewiß darf man es als einen Fehler und Mangel eines Kunstwerkes ansehen, wenn es bloß darum wirkt, weil es uns ethisch oder religiös interessiert, aber nur enge Köpfe werden es einem Kunstwerk zum Vorwurf machen, wenn es außer seinen ästhetischen Wirkungen noch andere hat.« Und in der Besprechung meines ersten Bandes hat sich Müller-Freienfels ganz unserer Anschauung angeschlossen.

In welch heilloses Gestrüpp eine Ästhetik sich verstricken kann, in ihrem vergeblichen Mühen, der Kunst gerecht zu werden, zeigt etwa Ch. Lalo[3]), der wieder als Repräsentant eines ganzen Typus gelten möge: »La nature brute, c'est l'image du miroir ou le cliché du photographe; l'art, c'est le tableau de Raphaël ou la gravure de Rembrandt. L'image optique ou photographique n'est ni belle, ni laide, elle est seulement bien faite ou mal faite: c'est une question de métier. L'oeuvre d'art est toujours ou belle, ou laide: c'est une question de technique. Précisément parce qu'il refuse de poser une distinction quelconque entre ses objets et notamment celle du beau et du laid, le ‚sentiment de la nature', au sens propre de ces mots, est un ‚sentiment anesthétique':

---

[1]) Vgl. dazu das erste Kapitel des ersten Bandes.

[2]) Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst; Leipzig 1912, II, S. 200.

[3]) Ch. Lalo, Introduction a l'esthétique; Paris 1912.

Et si l'on veut conserver ici le nom de ‚beauté' on devra parler en ce sense d'une ‚beauté anesthétique de la nature'«. »La nature est belle . . . dans la mesure où elle contient un art«. »Nous voyons donc pourquoi l'esthétique traditionelle a si souvent commis une confusion regrettable. Au fond elle n'a presque jamais fait que théorie du beau naturel. Elle juge un tableau, un poème, ou une symphonie exactement de la même manière qu'un être vivant, un gest noble, un site gradiose ou un fait historique.« Nach den Ausführungen dieser beiden Bücher dürfen wir es uns wohl ersparen, die hier vorgetragenen Irrtümer aufzulösen, aber sie sind ungemein lehrreich und interessant, weil sie dem Bemühen entwachsen, das Eigenrecht der Kunst zu begründen. Da aber nur die Begriffe »schön« und »häßlich« verwendet werden, und diese den künstlerischen Gestaltungsprozeß treffen sollen, bleiben die Naturgegenstände außerhalb des Ästhetischen, und der gesamte Kunstwert verflüchtigt sich in die Technik. Das Technische wird zum Sinn der Kunst, und diese ist letzten Endes um jenes willen da. Der Standpunkt — so verkehrt er auch ist — entbehrt nicht der Folgerichtigkeit: denn alle Darstellungswerte oder Darstellungsweisen einfach auf das Schöne festzulegen, wollte offenbar Lalo nicht, um in keinen offenkundigen Widerspruch zur Erfahrung zu geraten. So nahm er die Zuflucht zur Technik, wobei ihm wohl dunkel vorschwebte, daß jedes Kunstwerk Gestaltung auf ein Erlebnis hin ist, woraus er ein Schönheitserleben machte, wozu er aber erst die Natur aller Schönheit berauben mußte. All diese — bisweilen geradezu grotesken — Krämpfe der Ästhetik Ergebnisse gebären zu wollen, die aus ihrem Wesen nicht zu gewinnen sind, zeigen auf das deutlichste, daß hier eine andere Forschungseinstellung platzgreifen muß. Leider sperrt sich Johannes Volkelt[1]) gegen sie; er glaubt, die allgemeine Kunstwissenschaft müßte »dasselbe Verbot, das sie an

[1]) Johannes Volkelt, Objektive Ästhetik; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, XII, 4, 1917, S. 389 f.

die Ästhetik richtet, auch dem Ethiker, dem Soziologen, dem Völkerpsychologen, dem Religionsphilosophen, dem Pädagogen zugehen lassen. Sie alle werden von ihren eigentümlichen Aufgaben aus gleichfalls zu Betrachtung bestimmter Seiten an der Kunst geführt. Es wäre, gelinde gesagt, sonderbar, ihnen dies verbieten zu wollen.« Wer beabsichtigt aber dies? Volkelt kämpft gegen Windmühlen. Wenn man jedoch die Kunst unter dem Gesichtspunkt des Schönen, des Sittlichen, des gesellschaftlichen oder völkischen Lebens, der Erziehung betrachten darf, warum soll es gerade verwehrt sein, einmal die Kunst als Kunst zu untersuchen und nicht immer bloß in Relation zu etwas anderem? Den Anspruch darauf hat jedes Kulturgebiet, und es ist unerfindlich, warum er für die Kunst nicht gelten sollte.

Wie nun verschiedene Forscher nach dieser Richtung hintasten, sollen noch einige Zitate belegen! Man lese etwa die Ausführungen bei Hermann Ebbinghaus[1]): »In der Betrachtung des Erhabenen, des Tragischen, des Komischen und des Humoristischen ... erwachsen uns tatsächliche Lustgefühle, die allerdings nicht, wie das Wohlgefallen am Schönen, den Charakter der reinen Freude besitzen, sondern deutlich eine Zugehörigkeit zu Trieben und Affekten erkennen lassen, die zunächst im außerästhetischen Verhalten eine Rolle spielen. Die Gemütsbewegung, in die wir gegenüber dem Erhabenen und dem Tragischen, das ja nur eine Abart des Erhabenen ist, zu geraten pflegen, ist offenbar die der Bewunderung, der Ehrfurcht und der Demut.« Wenn sich darum der Verfasser gezwungen sieht, dem Schönen, als dem Ästhetischen im engeren Sinne, die »ästhetischen Gefühle« im weiteren Sinne gegenüberzustellen, liegt doch die Frage nahe, wieso denn überhaupt die »Gemütsbewegungen« der Bewunderung, Ehrfurcht und der Demut ästhetischen Charakter tragen, wenn sie als solche außerästhetisch sind, und warum denn gerade die Kunst sich mit betonter Vorliebe diesen Randgebieten des

[1]) Hermann Ebbinghaus und Ernst Dürr, Grundzüge der Psychologie; Leipzig 1913, II, S. 616 ff.

Ästhetischen zuwendet. Wäre die Ästhetik die einzige Gesetzgeberin, so könnte dies nur als Abfall von ihrer Gesetzlichkeit begriffen werden. Sagt man, die Kunst ziele auf jene außerästhetischen oder dem Außerästhetischen sich nähernden Gefühlslagen hin wegen ihrer Werthaftigkeit, dann ist doch das Ästhetische nicht mehr die alleinig herrschende Zentrale, und es bleibt zu untersuchen, welche Rolle ihm innerhalb der Kunst zukommt. Diese Untersuchung kann aber natürlich nicht mehr allein von der Ästhetik geführt werden, denn sie sieht eben nur die ästhetische Seite der Kunst. So gelangt Ebbinghaus schließlich zu folgendem Ergebnis: »Die Eigenart des gefühlsmäßigen ästhetischen Verhaltens besteht lediglich in der Verbindung von Kontemplation und Ergriffenheit des Gemüts. Ein Anschauungsbestandteil darf in diesem ästhetischen Verhalten nicht fehlen.« Aber diese äußerste Zerdehnung des Ästhetischen, in der das Schöne ebenso Platz haben soll wie das Tragische, das Erhabene wie das Komische, beseitigt nicht etwa die allgemeine Kunstwissenschaft, indem sie diese einfach der Ästhetik unterordnet. Denn innerhalb dieses weiteren Reiches müßte für die Ästhetik immer das engere Gebiet des rein Ästhetischen den Kern bilden, und es wäre darum ihre Aufgabe, gleichsam gegen ein Zerfließen der Kunst über dieses Gebiet hinaus sich aufzulehnen. Wir können ja auch den Begriff der Wissenschaft so weit spannen, daß er die gesamten regellosen Einsichten des praktischen Lebens mit einschließt, aber trotzdem dringt die Wissenschaft stets auf das geordnete, systematische Erkennen und betrachtet das andere als Vorstufe oder Vorarbeit. So müßte auch die Ästhetik mit dem »Ästhetischen im weiteren Sinne« verfahren, denn für sie kommt es doch nur als Ästhetisches und nicht als sonstwie Wertvolles in Betracht. Und gerade darauf richtet sich immer mehr das allgemeine Aufmerken, erwacht aus dem Schlaf, in den es die Dogmen der Ästhetik eingelullt haben. Wie soll etwa E. Bethe[1])

[1]) E. Bethe, Mythus, Sage, Märchen; Hessische Blätter für Volkskunde, IV, 2 u. 3; Gießen 1905.

»Märchen« und »Sage« von einander scheiden, ohne ganz außerästhetische Gesichtspunkte einsichtsvoll heranzuziehen, die aber durchaus mit dem Wesen der Kunst in Einklang stehen. Und Josef Nadler[1]) betont mit aller Schärfe die Unmöglichkeit, die literarischen Denkmäler unter dem Gesichtspunkt des Schönen auszuwählen. Ganz klar sagt M. Frischeisen-Köhler[2]): »So wenig wie die poetische Literatur nur aus dem Bedürfnis des rein ästhetischen Genießens hervorgegangen, vielmehr aus allgemeinen, sozialen Motiven der Unterhaltung, der Erregung, der Belehrung, der religiösen und sittlichen Wirksamkeit usw. bestimmt ist, so wenig schließt sie den Einschlag von Vorstellungen, die aus diesen weiteren Sphären stammen, aus. Schließlich bilden diejenigen dichterischen Schöpfungen, die nichts anderes als höchste Schönheit und reine Kunst geben wollen, eine Minderzahl gegenüber den zahllosen, doch auch als dichterisch anzusprechenden Schriften und Werken, die darüber hinaus als Mittler aller Ideen und Ideale gelten wollen, die eine Zeit bewegen.« Und Jonas Cohn[3]) hält in seinem schönen Werk »der Sinn der gegenwärtigen Kultur« das reine Kunstwerk und die rein ästhetische Betrachtung für einen idealen Grenzfall. »Der Gehalt des Kunstwerks entstammt dem Leben, er ist gleichzeitig geformt und dem Fluß des Lebens enthoben worden — aber er weist doch immer von neuem über das geschlossene Kunstwerk hinaus und droht, seine Form zu zersprengen: Je gewaltiger der Gehalt eines Werkes ist, um so weiter entfernt sich sein Eindruck von der reinen Klarheit des Kunstwerks. Der künstlerische Standpunkt erscheint dem Faust gegenüber künstlich[4]).« Die peinliche

---

[1]) J. Nadler, Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte; Euphorion, XXI, S. 29.

[2]) Max Frischeisen-Köhler, Philosophie und Dichtung; Kant-Studien, XXI, 1, S. 99.

[3]) Leipzig 1914, S. 245.

[4]) Über Anschauungen Simmels, die in diese Richtung weisen, vgl. meinen Nachruf, a. a. O.; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, XIV, 1 ff.; 1919.

Paradoxie löst sich, wenn wir statt »künstlerischer Standpunkt« der »ästhetische« einsetzen, an den Jonas Cohn dabei denkt: dieser erweist sich tatsächlich ungenügend. Selbst Oswald Külpe[1]), der die Ästhetik auf die Gesamtheit der Kunst ausdehnen will, muß einräumen, »daß eine allgemeine Kunstwissenschaft im Entstehen begriffen sei, die sich in den Rahmen der . . . Ästhetik nicht vollständig einfügen läßt[2])«. Das sind letzten Endes Tendenzen und Strömungen, die wenigstens den Versuch einer allgemeinen Kunstwissenschaft nahelegen und auf sachliche Bedürfnisse hinweisen, welche die Ästhetik nicht zu stillen vermag. Wir haben diesen Versuch unternommen, und unsere beiden Bände der »Grundlegung« sind der Beleg dafür, was wir auf diesem Wege gefunden zu haben glauben: gewiß kein vollendetes System der Kunstwissenschaft, aber hoffentlich einen Grund, auf dem ein System gebaut werden kann oder eine systematische Folge. Das soll nicht Ausdruck sein für den Stolz des Ahnherrn, der sich an der Spitze kommender Geschlechter träumt, sondern für den entsagungsvollen Sinn des Maurers, der ein Kellergewölbe Stein für Stein errichtet hat, auf dem nun die Architekten bauen können.

---

[1]) Oswald Külpe, Einleitung in die Philosophie; Leipzig, 7. Aufl., 1915, S. 104.

[2]) Sehr eingehend setzt sich Wilhelm Alfred Miller mit dem Problem der allgemeinen Kunstwissenschaft auseinander in der Studie »Grundlinien zu einer künftigen Literaturpädagogik«; Bonn 1916.

Namenverzeichnis.

E.

F.

G.

H.

Z.